TEATRUL „REGINA MARIA" • -1- • BIHOR - ROMÂNIA

DUMITRU SOLOMON

DIRECTORUL ŞI PROGRAMUL SĂU

1. Purtător de adrese ori purtător de idei?

Poate s-a înţeles, iar dacă nu s-a înţeles, poate se va înţelege, în sfârşit, că directorul de teatru nu e un simplu gestionar sau administrator, al cărui rost nu este altul decât acela de a-i întâmpina pe invitaţi la premieră, a avea grijă de buna folosire a sălii (sălilor), a supraveghea disciplina repetiţiilor şi a face angajări sau concedieri. El nu se rezumă să preia şi să predea gestiunea, nici nu este un abil emiţător de adrese către diverse organisme pentru a obţine subvenţii, sponsorizări, aprobări, materiale, piese, regizori, actori, stofă, cherestea şi cuie.

Directorul de teatru, în accepţia modernă, managerială a termenului, este autorul şi purtătorul unui program complex, al unui mod şi al unui stil de conducere. El este nu numai rezultatul unei cauze, dar şi rezultatul unui **scop**. Avem puţini directori de teatru care să patroneze un program, şi nu pur şi simplu o clădire şi nişte salariaţi. Aceşti directori trebuie lăsaţi să-şi facă programul pe care şi l-au propus şi pentru care au fost numiţi, trebuie lăsaţi să transforme abstracţiunile proiectelor lor în repertorii şi spectacole concrete, şi nu schimbaţi în fiecare an, nu ţinându-li-se deasupra capului sabia lui Damocles, nu arătându-li-se permanent pisica. Or, un program directorial, care implică structura unui repertoriu, structurarea unei trupe şi punerea în fapt a unui gând managerial, nu poate fi epuizat într-o stagiune sau două. El are nevoie de timp, spaţiu şi linişte.

2. Cu cine votează directorul

Cred că nu are absolut nici o importanţă dacă un director de teatru votează cu un partid sau altul, este membru al unui partid sau altuia, simpatizează cu o doctrină şi nu cu alta. El are programul său şi nicidecum al partidului din care face parte sau pe care-l votează. Nimeni nu mă va convinge că Alexandru Dabija trebuia schimbat de la conducerea Teatrului Odeon numai fiindcă simpatizează cu Opoziţia, iar Virgil Ogăşanu trebuia schimbat de la conducerea Teatrului „Bulandra" numai fiindcă face parte din partidul de guvernământ. Amândoi au avut rezultate remarcabile în activitatea managerială şi, ca atare, trebuiau lăsaţi să-şi dezvolte programul, să-şi consolideze rezultatele. Criteriul politic nu are ce căuta aici, cum nu are ce căuta în conducerea unei întreprinderi care produce bunuri materiale. Nu este destul de grăitor efectul dezastruos pe care l-a avut, pentru economia şi pentru cultura ţării, impunerea de către comunişti a criteriului politic – de fapt a apartenenţei, obedienţei, servilităţii – în dirijarea întreprinderilor şi instituţiilor noastre? Repetăm eroarea? Perpetuăm sistemul?

desene de Bogdan Constantin

3. Un fel de terorism sindical

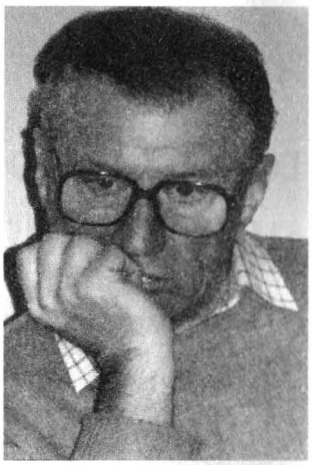
Şi mai e ceva. Alături de grila politică, în stabilirea unui director de teatru funcţionează contraproductiv şi o grilă sindicală: un director nu este bun dacă nu e acceptat de către toţi salariaţii. Din păcate, nu rareori punctul de vedere al unora dintre salariaţi intră în perfectă contradicţie cu interesele teatrului. Unii ar vrea o viaţă mai comodă. Alţii, mai puţin înzestraţi profesional, ar vrea să fie distribuiţi în toate spectacolele. În sfârşit, alţii ar dori să moară capra vecinului. Un director atent la astfel de „revendicări" are mai multe şanse de a cuceri inimile sindicaliştilor. Dar e bine oare pentru teatru?

Sindicalismul ia uneori forme de-a dreptul hilare. Am aflat că directorul Teatrului Naţional din Craiova, Emil Boroghină, un excelent manager, care a reuşit să poarte trupa craioveană în mod triumfal pe toate continentele (firește, datorită spectacolelor excepţionale ale lui Silviu Purcărete, invitat tot de directorul Boroghină să lucreze la Craiova), este azi contestat de unii actori, care – ce să vezi? – s-au săturat să tot cutreiere lumea şi vor să mai stea şi pe la gospodăriile proprii. Înţeleg dorinţa lor de a juca şi în faţa spectatorilor craioveni – mi se pare o dorinţă profund legitimă –, dar ce vină are Emil Boroghină dacă teatrul craiovean e mereu chemat în lume? Sunt convins că Boroghină ştie să acopere necesităţile artistice interne, la fel de bine cum le acoperă şi pe cele internaţionale. Aşa că nu te apuci să-l schimbi numai fiindcă se descurcă admirabil la export!

Directorii buni, puţini câţi sunt, trebuie, cred eu, menţinuţi în post şi exploataţi la sânge, spre binele teatrelor, până la epuizarea programului lor sau până la epuizarea lor fizică. Altminteri, nu se vor putea face lucruri temeinice. ■

DIALOG

VICTOR REBENGIUC: „Puterea de a trece peste orgoliu“



❑ **Vacanţa dumneavoastră are ca repere câteva dintre „capitalele culturale“ europene. Megaproducţia teatrală** Danaidele **a străbătut deja o parte a traseului care a fost stabilit. Ce impresii de călătorie aveţi până acum?**

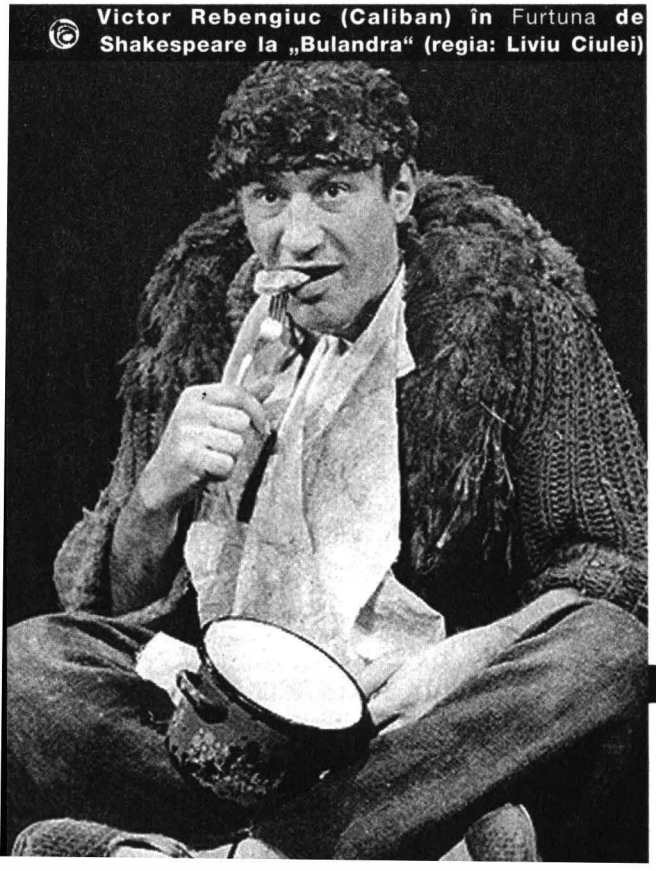
■ Sunt fericit că îmi petrec vacanţa în mod activ şi că am ocazia să particip, prin spectacolul **Danaidele**, la toate festivalurile de teatru din Europa. Deocamdată am trecut prin Viena şi Amsterdam, unde spectacolul s-a bucurat de un succes deosebit. Nu spun vorbe mari, nu-mi place să mă laud, nu discut niciodată despre munca mea – decât, poate, în ceea ce priveşte modul de creaţie sau atmosfera din jurul unui rol – sau despre satisfacţiile pe care le am. Însă nu pot să nu recunosc că la ambele festivaluri de până acum am jucat în faţa unor săli arhipline, a unor spectatori avizaţi, interesaţi de ceea ce propunea regizorul, de interpreţi, de personalitatea montării.

❑ **Fiecare festival este şi o „piaţă de teatru“, un loc unde se negociază contracte sau se stabilesc viitoare colaborări.**

■ Am impresia că da. Pentru prima dată în viaţă fac un circuit al festivalurilor şi aplauzele de la sfârşit depăşesc, în general, entuziasmul rece şi calculat al unor spectatori cum sunt cei din Viena sau Amsterdam. Este reconfortant să constaţi că o trupă românească este stimată şi confirmă prestigiul de care se bucură teatrul nostru în lume.

❑ **V-aţi referit doar în treacăt la efortul dumneavoastră de creaţie. Participarea la proiectul regizorului Silviu Purcărete a fost o ruptură cu genul de teatru pe care l-aţi practicat până acum. Ce semnificaţie acordaţi acestui început?**

■ E o provocare cât se poate de serioasă, pentru că acesta e un gen de teatru care exclude narcisismul şi vanitatea, orgoliul actoricesc. Sunt învăţat, de la începuturile carierei mele – care s-a desfăşurat sub influenţa unor mari regizori de teatru ca Pintilie, Ciulei, Penciulescu, Vlad Mugur –, să joc pentru spectacol şi nu pentru mine. Este o modalitate generoasă de a-ţi oferi calităţile pe care le ai sau pe care crezi că le ai, de a le pune în slujba unui spectacol şi nu în slujba ridicării propriului monument. Ceea ce face Purcărete în **Danaidele** e ceva cu totul nou – un tip de teatru-imagine extrem de comunicativ, în care cuvintele alcătuiesc un fel de decor secund, iar semnificaţiile lor particulare, cunoscute contează mai puţin. Cred că dacă am face un turneu undeva în igluurile Nordului, am fi înţeleşi şi de oameni care nu ştiu ce înseamnă teatrul sau nu înţeleg româna ori franceza. E un lucru deosebit, la care particip cu multă dăruire şi sunt fericit că am fost ales pentru acest spectacol.



Victor Rebengiuc (Caliban) în Furtuna de Shakespeare la „Bulandra“ (regia: Liviu Ciulei)

❑ **Înaintea acestor călătorii „exterioare“ în diverse spaţii culturale au existat călătoriile interioare, perioadele de căutare din timpul repetiţiilor, acomodarea cu personajele pe care le interpretaţi...**

■ A fost un interval destul de dificil; aşa sunt momentele în care încerci măşti, pornind în ispititoare aventuri interioare. Eu fac parte dintre actorii care nu consideră niciodată încheiată perioada de explorări, de îmbogăţiri ale rolului. Sunt încă în aceste căutări şi ele nu sunt deloc uşoare. E o bucurie când găseşti rezolvări, nuanţe, adevăruri – şi e un mare chin, în general, atunci când eşti nedecis şi nu poţi opta între ce e mai bine şi ce e mai puţin bine în descifrarea unui personaj. Munca mea a fost foarte grea şi din cauza dimensiunii ample a montării. Erau foarte mulţi oameni care trebuiau disciplinaţi.

❑ **Tocmai, doream să aflu cum v-aţi simţit în mijlocul unei trupe atât de numeroase şi de diverse.**

■ Foarte bine. Apăr o trupă de fete foarte drăguţe şi mă lupt cu nişte băieţi care vor să le răpească pe fete. Marele efort, marea problemă a acestui spectacol este disciplina. Sunt două „personaje“ a câte cincizeci de oameni şi toţi trebuie să acţioneze unitar, ca să creeze impresia că se mişcă un singur om. Este foarte dificil şi mereu există multă atenţie pentru păstrarea acestui element, imposibil de eludat. Fără o punere de acord perfectă s-ar rata tot spectacolul, care nu este o simplă sincronizare mecanică. Se caută întotdeauna adâncirea sentimentului pe care trebuie să-l aibă acest personaj cu atâtea capete, cu atâtea perechi de mâini şi de picioare şi cu tot atâtea suflete. Munca grea a interpreţilor constă în auto-antrenarea capacităţii de a crede în ceea ce fac şi de a fi convingători. Şi au izbutit. Trebuie să fim însă reticenţi faţă de succesele noastre şi să le acordăm o importanţă egală cu valoarea lor, nu una exagerată. Şi, mai ales, nu trebuie pierdut nimic din ceea ce s-a câştigat.

❑ **Credeţi că aceste noi măşti vă fac să vă mărturisiţi într-un fel pe care nu l-aţi mai încercat până acum?**

■ Sigur. În ce mă priveşte, este o modalitate nouă de exprimare scenică. Trebuie să ai puterea să treci peste orgoliul actorului de a se arăta. E altceva atunci când joci un personaj cu care te confunzi, în care crezi, cu care te simţi bine, în care te scufunzi ca într-o baie cu foarte multe arome şi îţi place, n-ai mai ieşi din el. E bine, am făcut acest lucru şi, de altfel, îl continui. În paralel joc şi în spectacolele de la „Bulandra“. Dar ceea ce se întâmplă aici, la **Danaidele**, ceea ce vrea Silviu Purcărete de la actori e cu totul şi cu totul altceva. E vorba şi de nişte renunţări pe care ni le cere şi pe care le accept cu foarte multă seninătate şi cu credinţa că ceea ce mi se întâmplă acolo este chiar teatru.

❑ **Care este gândul sau starea pe care le aveţi înainte de a intra pe scenă în aceste roluri?**

■ Este un sentiment de responsabilitate – pe care mi-l asum la fiecare rol, nu doar acum – , un sentiment de grijă faţă de posibilităţile mele de a exprima ceea ce e necesar să creez pe scenă, ceea ce îmi propun să comunic. În primul rând, responsabilitate faţă de cei ce sunt în sală, de public, care, pentru mine, nu este un obiect de „mângâiat“, ci un partener. Şi de aceea publicul, împreună cu mine, actorul, cu colegii mei, făptuieşte un miracol. Aş putea spune că participarea noastră este chiar egală. Actorii au nevoie de înţelegerea şi de atenţia spectatorilor, de susţinerea lor, iar propunerea pe care le-o facem noi trebuie să fie foarte bine argumentată, foarte exact construită, astfel încât să ne putem întâlni pe această punte de semnificaţii create de energiile montării.

ADINA BARDAŞ

CARAGIALE NU ESTE CONTEMPORANUL NOSTRU

– lumi şi limbaje –

Tratarea în registru referenţial contemporan a comediilor lui Caragiale are de suportat un important inconvenient. Se porneşte de la un aparent truism care este de fapt o capcană: Caragiale este „contemporanul nostru". În acelaşi timp, ştim bine, şi Shakespeare este „contemporanul nostru". Chiar aşa, în egală măsură cei doi sunt contemporanii noştri? Şi Euripide, şi Ionescu, cu toţii au descins cu acelaşi succes în prezentul nostru şi fraternizează, bucurându-se din plin de drepturile omului? Poate că unii s-au adaptat mai greu, poate că încă nu se simt cu toţii în apele lor, **acum**.

Caragiale nu este contemporanul nostru şi am să arăt imediat prin ce anume şi care sunt consecinţele acestui lucru. Primul argument, mai slab, este unul constatativ: cele mai multe dintre montările comediilor lui Caragiale, după 1989, au fost, chiar dacă nu toate „actualizate", mai mult sau mai puţin catastrofale: de la **Noaptea furtunoasă** a lui Laurian Oniga la Timişoara până la

specifice, amplitudinea experienţei culturale asumate etc. – şi tocmai acestui fapt îi datorăm efectul dramatic/poetic al „contemporaneizării" lui Shakespeare. Deşi trăiesc în lumi diferite, sunt oameni care aspiră la o idealitate comună. Nu e cazul să insist asupra „scolasticei" observaţii a „general-umanului". În ceea ce ne priveşte, însă, pe noi, cetăţenii români ai anilor 90, Caragiale se situează cu totul altfel.

Lumea lui Caragiale nu este fundamental alta faţă de a noastră (e vorba, evident, de o circumscriere istorică, nu numai geografică sau etnică). De fapt, **lumea** lui Caragiale este chiar **lumea noastră**, dezbate adică aceleaşi teme şi se centrează în jurul aceloraşi forme de etic convenţional, în jurul aceloraşi instituţii şi legi specifice, chiar dacă amplitudinea experienţei culturale, într-adevăr, diferă. În orice caz, nu este vorba despre o lume românească arhaică sau veche, romantică, pe de o parte, şi una modernă, pe de alta, ci, pur şi simplu, în ambele cazuri ne aflăm în chiar

Or, aici e de acceptat o observaţie de bun-simţ: de ce să discut lumea căreia îi aparţin reducând limbajele ei specifice şi variate de reprezentare la unul singur, la cel al contemporaneităţii? Când **tocmai varietatea limbajelor de reprezentare a aceleiaşi lumi face spectacolul acelei lumi**? De ce să arăt eu cât de actual este, să spunem, Caţavencu, aducându-l într-un ambient contemporan, când este atât de clar că personajul este într-adevăr actual **în redingota lui de la 1880**? Mi se pare perfect neinteresant.

Implicarea lui Leonida într-o parabolă a vieţii româneşti de azi, pamflet direct al realităţii politice de acum, trădează un reflex analitic atât de previzibil! Mai rămân doar de amenajat ipostazele teatrale într-un ilustrativ cât mai colorat al cotidianului. Ceea ce se şi întâmplă cu mult succes în spectacolele de la Baia Mare şi Cluj cu **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** ale lui Anton Tauf. Observaţia că situaţiile dramatice **se potrivesc** foarte bine la vremurile pe care toţi le

PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE

D'ale Carnavalului la Teatrul de Comedie, în regia lui Mihai Manolescu, sau **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** de la Teatrul Mic, în versiunea lui Felix Alexa. E destul, însă, să te întrebi: a aclamat cineva vreuna dintre montările Caragiale de după 1989 ca pe o **nouă lectură**, demnă de antologie, a dramaturgiei respective? Nu. Ce înseamnă lucrul acesta? Nu cumva faptul că junimistul comediograf nu vrea să suie la 199...? Nu cumva este ceva aici, acum, care parazitează exegeza comediilor lui?

Al doilea argument este teoretic, vine să-l sprijine pe primul şi propune o regulă de întrebuinţare a limbajelor artistice într-un areal comun. Să concedem că **lumea** dramaturgiei lui Shakespeare este alta decât **lumea** noastră, cea de azi. Totuşi, Shakespeare poate fi considerat contemporanul nostru pentru că o anume problematică a umanului este, şi în lumea lui şi în a noastră, relativ coincidentă. Aspiraţia către un ethos care este acelaşi poate transcende contrastul dintre lumi – eticul convenţional, instituţii şi legi

lumea românească **modernă**, cu detaliile ei specifice, de ordin moral, social şi politic. Aspiraţiile comunitare sunt aceleaşi, contextul ideologic – aproximativ acelaşi. „Dezbaterea" caragialiană asupra crizei de mentalitate face o acoladă care ne cuprinde fără echivoc. Cetăţeanul român faţă cu politica, cu presa, obsesiile sociale sau datele comportamentului individual, complexele culturale şi „neantul etic" (Patapievici), îngâmfarea patriotardă împletită cu pesimismul civic, toate acestea lămuresc asupra unei simptomatologii naţionale care ne tot frământă de un veac. Ceea ce ne desparte de Caragiale este, firesc, diferenţa limbajului **de reprezentare** a acestei lumi a noastre.

Limbajul de reprezentare se referă la un minimum de informaţie stilistică menită să restituie – fie şi numai prin sugestie ori prin compoziţii simbolice – referenţialul istoric al textului şi să ferească expresia teatrală de pericolul confundării ei cu modalităţi expresive specifice altor dramaturgii.

trăim astăzi este, în primul rând, mediocră, pentru că se conformează unei evidenţe elementare. În al doilea rând, este nocivă, pentru că flatează crezul obscur al multor oameni de teatru care văd în dramaturgie o sumă de prilejuri pentru întâmplări scenice şi mai puţin o **literatură**...

De ce să ilustrez prin modalităţi ale teatrului absurdului, aşa cum procedează Felix Alexa la Teatrul Mic în **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea**, dialogul lui Leonida cu Efimiţa, când, ştim de atâta vreme, Caragiale e precursorul absurdului, iar situaţiile absurde mustesc tocmai într-un context stilistic nefigurat ca atare? Atractiv e, dimpotrivă, faptul că absurdul se mişcă nestingherit într-un teritoriu pe care nu şi l-a circumscris încă stilistic. A monta **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** în mediu absurd, beckettian este a anula contrastul dramatic esenţial al textului, a-l muia printr-o redundanţă care compromite un limbaj specific în dauna altuia. Este a îndoi dramaturgia absurdului cu absurdul

Imagine din spectacolul Teatrului Național din București cu O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale în regia lui Sică Alexandrescu (1952)**

din dramaturgia lui Caragiale, care, din câte știm, nu este numai una a absurdului. Nu-i prea încâlcit ce-am spus? A turna untdelemn peste ulei de floarea soarelui pentru o demonstrație de semantică: într-adevăr e vorba de două lichide identice.

Așadar, prin apartenența lui la lumea românească **modernă** Caragiale este contemporanul nostru, dar prin limbajul de reprezentare a acestei lumi el **nu este contemporanul nostru**. Caragiale deține un limbaj de reprezentare aparte, pe care elementara „deontologie" artistică ne obligă să-l respectăm: în numele **interesului** pentru varietatea limbajelor de reprezentare a **aceleiași lumi a noastre**.

Înseamnă oare că dramaturgia lui Caragiale se cere a fi reprezentată numai așa cum a fost ea reprezentată în epocă? Inovația, în montările Caragiale, este oprită? Nicidecum. Tehnica actoricească s-a schimbat, modurile scenografiei sunt altele, oricum nu arheologia unui tip de spectacol ne interesează. Ci numai evitarea calchierii comportamentului dramatic și a mediului specific după aspectul și anecdotica vieții contemporane sau după modelul altor limbaje dramatice, străine de cele ale referențialului textual. Exigența rămâne valabilă atâta vreme cât granițele arealului social, politic și cultural se mențin neschimbate.

Pot să-mi imaginez, spre exemplu, **Conu' Leonida față cu reacțiunea** montat într-o uriașă cochilie de melc. Într-adevăr, restricțiile de semnalizare a mediului nu privesc și soluțiile simbolice. Pot, de asemenea, să-mi închipui aceeași piesă într-o incintă larvară, asemeni coconului. Ne-ar uimi, poate, în acest caz, rolul fonic al cuvântului **conul**, deloc întâmplător conjugat cu sugestiile apelativului, repetat, al lui Leonida: bobocule. Atât doar că Leonida nu are

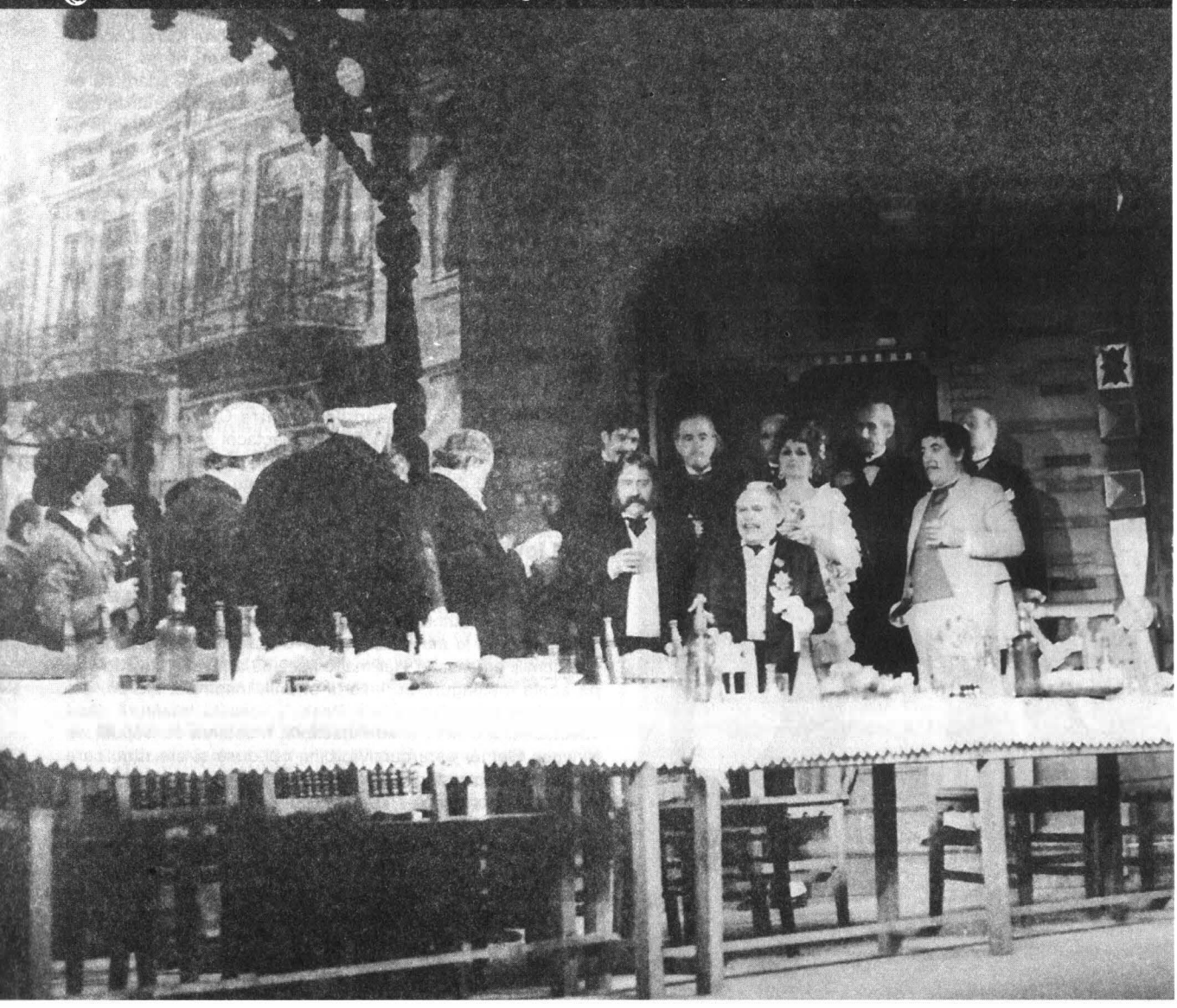
pentru ce să fie confundat nici cu Bérenger I, nici cu primarul Clujului dintr-o presupusă piesă a lui Horia Gârbea sau Răzvan Petrescu (după cum nici spectacolul nu e recomandabil să se transforme într-un documentar ştiinţific despre viaţa insectelor). Regula e simplă şi categorică, iritantă pentru spiritul obsedat de libertate al omului de teatru: noutatea imaginarului în exegeză, astăzi, la Caragiale, trebuie să evite răsfrângerea lui asupra actualităţii cotidiene.

Paradoxal, Shakespeare e mai contemporan cu noi decât Caragiale. Lumea lui Shakespeare, atât de diferită de a noastră, poate fi, într-o măsură, remodelată în referenţial contemporan fără păcatul prea mare al ultrajului, pentru că ea se bucură oricum de imunitatea distanţei în timp şi a apartenenţei la altă lume. Totuşi, este limpede că şi în acest caz respectarea limbajului specific, atât cât se poate, în funcţie de referinţele culturale, pretinde un nivel obligatoriu. Este o eroare grosoloană să figurezi, spre exemplu, o relaţie de tip baroc ca pe una de tip absurd, cum au făcut Darie în **Visul unei nopţi de vară** sau Şerban în **Noaptea regilor**. Cu alte cuvinte, să reduci cu totul şi în mod programatic funcţiile unui limbaj istoric la funcţiile altui limbaj istoric. Dar proiecţia unui text shakespearian în mediu contemporan este posibilă atâta vreme cât contrastele dintre lumi sunt lăsate să se iveaască **de la sine** şi potenţează efectul dramatic şi poetic (o lume se vede prin cealaltă) al înscenării.

Caragiale o să devină şi el contemporan (cu cine?) asemeni lui Shakespeare abia după ce (noi?) vom izbuti să trecem pragul istoric al altei lumi. Atunci va putea fi adus în decoruri contemporane şi lucrul acesta va fi interesant, pentru că dramaturgul va purta cu sine semnele de contrast ale unei umanităţi apuse. Se recomandă puţintică răbdare.

SEBASTIAN-VLAD POPA

Scena finală a Scrisorii pierdute**, în viziunea regizorală a lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Bulandra" (1972)**



UN PANTAGRUELIC OSPĂŢ TEATRAL

TÂRGU-MUREŞ 50 Aniversări

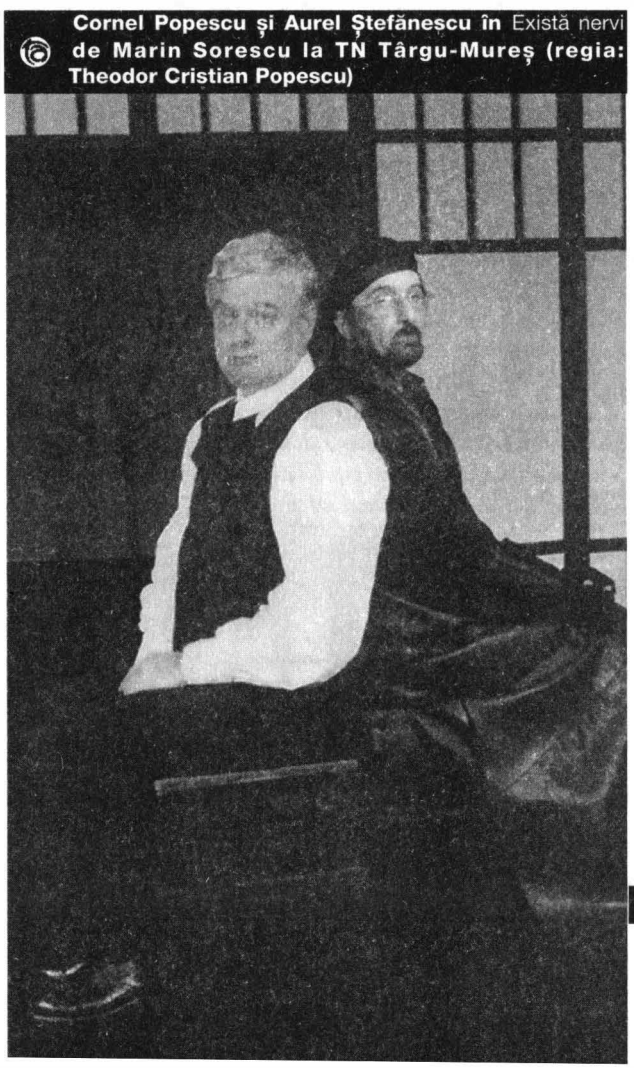
Între 9 şi 31 martie s-a desfăşurat la Târgu-Mureş o serie de manifestări, cu precădere teatrale, menite să celebreze cei 50 de ani de teatru profesionist instituţionalizat din urbe. Prima reprezentaţie profesionistă a avut loc la 10 martie 1946, când Teatrul Secuiesc, abia înfiinţat, a arătat publicului opereta „Ţara surâsului" de Franz Lehar. La nici un an de la încheierea celui de-al doilea război mondial luase naştere un teatru – un mare eveniment, care a marcat viaţa orăşelului provincial de odinioară. Maestrul Tompa Miklós, de numele căruia se leagă nemijlocit această iniţiativă temerară, adusese actori de marcă din Transilvania şi Ungaria. Primele stagiuni au fost extrem de fertile, înregistrându-se lunar câte trei-patru-cinci premiere (!), mai ales operete.

Teatrul de Stat îşi diversifică activitatea prin înfiinţarea, în anul 1962, a secţiei române, ocazie cu care o întreagă promoţie de actori este repartizată la Târgu-Mureş. Drept recunoaştere a calităţii teatrului practicat de cele două secţii, instituţia va deveni, în 1978, Teatru Naţional.

Sărbătorirea jumătăţii de veac de la înfiinţare s-a materializat în invitarea unor trupe din ţară şi de peste hotare, fiecare aducând un spectacol de referinţă al stagiunii '95–'96. Iată-le, în ordine cronologică.

■ Există nervi şi tocătură literar-artistică

În prima seară au avut loc, în paralel, două spectacole de genuri diferite. Secţia maghiară a dat o gală aniversară la care au participat actualii şi foştii actori şi regizori ai teatrului, rămaşi în ţară sau plecaţi definitiv în străinătate; discursurile au fost urmate de un spectacol de cântece şi versuri asemănător cu ceea ce vedeam nu demult la „Cântarea României". Între timp, secţia română îşi prezenta în premieră montarea cu **Există nervi** de Marin Sorescu, în regia lui Theodor Cristian Popescu. Spectacolul este în cheie absurdă, relaţiile dintre personaje au drept fundament ura, intoleranţa faţă de semeni.



Cornel Popescu şi Aurel Ştefănescu în Există nervi de Marin Sorescu la TN Târgu-Mureş (regia: Theodor Cristian Popescu)

■ Cain şi Abel în contrapunct

Secţia maghiară a Naţionalului târgumureşean şi-a omagiat aniversarea cu premiera **Cain şi Abel** de Sütö András, în regia lui Kincses Elemér. Piesa, de inspiraţie biblică, avea în anii '70–'80 conotaţii politice care astăzi şi-au schimbat valenţele. Drama izgonirii din rai, a fratricidului conţine premise solide pentru un spectacol de referinţă. Din păcate, trupa a trecut pe lângă şansa oferită de un text excepţional, dând naştere unui spectacol lung, neinteresant, static. Nici decorul Klárei Labancz nu ajută la închegarea unui tot unitar. Actorii nu „joacă" spectacolul, ci îl „spun". De altfel, smeritul Abel apare ca un nemulţumit gălăgios, impulsiv, un fel de revoluţionar în fază incipientă, dar bine hrănit, actorul Gáspárik Attila etalându-şi, datorită costumaţiei sumare, kilogramele adunate în cursul iernii trecute. Cain, răzvrătitul, care este în stare să se ia la luptă şi cu Dumnezeu pentru recucerirea Edenului, a fost figurat, printr-o greşeală de distribuţie, la antipodul personajului, dând astfel naştere unor neînţelegeri: nu se mai ştie care e Cain şi care e Abel. În ciuda stării de ebrietate (o găselniţă originală a autorului), Adam grăieşte mari adevăruri existenţiale, dar actorul Györffy András îşi rosteşte textul fără nici o implicare. Dacă Eva, mama lumii, era aşa cum o întruchipează actriţa Farkas Ibolya, nu este de mirare că lumea noastră e atât de stricată. Studenta din anul III Fazakas Júlia încarnează o fată ruptă din stele, trimisă din alte lumi ale Domnului, un personaj fictiv, dar foarte palpabil, amanta ce pendulează între Cain şi Abel fiind interpretată credibil şi aducând în spectacol momente plăcute ochiului (vezi scăldatul ei în piscină). Noua variantă scenică a piesei **Cain şi Abel** se înscrie, din păcate, în seria montărilor modeste ale stagiunii.

■ Ioviţă din Twin Peaks

Academia teatrală târgumureşeană a avut şi ea o premieră, cu o piesă de americanul Archibald McLeish, intitulată **J.B.** Doi cabotini ce se autonumesc cei mai talentaţi actori din Statele Unite ne invită la materializarea într-o arenă de circ a tragediei unei familii americane, dar mai cu seamă a revoltei unui Iov de pe acele meleaguri, cu inserţii stranii, inspirate, zic eu, din serialul de televiziune „Twin Peaks", această trăsătură dând spectacolului o notă uneori macabră. Montarea concepută de Kincses Elemér este cursivă, bine condusă şi are ritm, care scade, însă, spre sfârşit, spectacolul devenind astfel, pe „ultima sută", plictisitor.

■ Ieronim, aventurierul

Din străinătate a sosit la acest micro-festival Teatrul Naţional din Budapesta cu spectacolul **Tündöklö Jeromos** (Ieronim strălucitorul), după piesa cu acelaşi titlu de Tamási Áron, scriitor şi dramaturg de seamă al literaturii maghiare, care a imortalizat în operele sale figura secuiului de prin părţile Odorheiului. Acţiunea textului e plasată în anii interbelici, într-un sătuc

secuiesc, unde soseşte un ins necunoscut, un aventurier politic pornit să-i învrăjbească pe membrii micii colectivităţi rurale, să submineze coeziunea comunităţii etnice, piesa purtând germenii unor idei contestatare, vădit antiguvernamentale. Spectacolul nu se cramponează însă de text, ci, prin ingeniozitatea regizorului-actor Iványka Csaba, lărgeşte aria de desfăşurare a întâmplărilor, astfel încât acestea s-ar putea petrece în orice cătun din estul Europei. Montarea a „funcţionat" impecabil, actorii (unii, plecaţi din România) şi-au susţinut fără reproş rolurile (extraordinare creaţii au avut Szakácsi Sándor, Ferenczy Csongor, Szélyes Imre, Öze Áron, Dezsö Angéla, Jászai László jr.).

■ Omul, veşnicul mişel

Teatrul „Nottara" din Bucureşti a fost invitat cu spectacolul **Revizorul** de Gogol, sub direcţia de scenă a lui Mircea Cornişteanu. În viziunea dinamică, spirituală a regizorului, de la Gogol încoace nu s-au schimbat multe, omul a rămas acelaşi. Fostul actor târgumureşean Ştefan Sileanu a abordat rolul Primarului în mod original, fără să cadă prizonierul anumitor clişee sugerate de mass-media electronică. Succesul scontat s-a produs.

■ Romeo-Julieta, export-import

Teatrul pentru Copii şi Tineret „Ariel" din Târgu-Mureş a fost prezent cu parodia lui Antal Pál intitulată **Oh, Rómeó, Oh Julieta**, variaţiune pe tema shakespeariană, interpretată în maniera tragediei antice greceşti, a misterelor medievale, a commediei dell'arte, a teatrului renascentist şi absurd – ocazie unică pentru interpreţi de a-şi demonstra aptitudinile variate. Scopul autorilor montării era, după cum au mărturisit în toate mijloacele de comunicare în masă, acela de a realiza un spectacol de export cu care instituţia să participe la diferite festivaluri internaţionale, depăşind barierele lingvistice. Într-adevăr, cele cinci feluri de a prezenta „cazul" lui Romeo şi al Julietei tinde asimptotic spre acest scop, deşi în spectacol se vorbeşte. Nu mult, ce-i drept. În primii ani ai libertăţii, „Ariel" a luat deseori parte la festivaluri internaţionale, însă cu montări „clasice", care aveau de luptat cu dificultăţile de înţelegere a publicului. Ehei, pe-atunci erau şi bani disponibili în vederea deplasărilor! Acum iată că s-a născut un spectacol compatibil cu cerinţele unei întruniri internaţionale, însă banii s-au cam terminat. Nu rămâne decât ca **Oh, Romeo, Oh, Julieta** să se reprezinte pe scenele indigene, cu deosebire în ocazii precum aceasta.

■ Regina Silvia şi Prinţul Marius

Teatrul Naţional din Cluj – unde se face teatru de calitate – s-a deplasat până la Târgu-Mureş cu noua sa montare **Regina mamă** de Manlio Santanelli. Piesa, pusă în scenă de Mona Chirilă şi avându-i ca protagonişti pe Silvia Ghelan şi Marius Bodochi, a oferit publicului un adevărat regal actoricesc. Spectacolul clujean a fost un eveniment.

■ Mitul înecării în fântână

Regizorul Kincses Elemér, simţind că ar mai avea ceva de spus prin montarea pentru a treia oară a dramei **Delict în Insula Caprelor** de Ugo Betti (de data aceasta la „Pygmalion Theater" din Viena, după două încercări meritorii la Academia de Artă Teatrală din Târgu- Mureş, respectiv la Teatrul Naţional din aceeaşi urbe), ne aduce lumea piesei mult mai aproape de suflet. Insula Caprelor este spaţiul lăuntric dominat de lupta continuă dintre bine şi rău, viaţă şi moarte, Eros şi Thanatos. Eliminând pasaje din textul destul de stufos, regizorul îşi îndreaptă atenţia asupra firului principal al acţiunii, dând naştere unui spectacol condensat, excelent interpretat de un grup de actori ale căror nume trebuie pomenite: Dorina Pascu (Agata), Miki Ivancsics (Pia), Agnes Riegl (Silvia), Maria Janisch (Angela) şi Hermann Seiwald (Edoardo).

■ „Ce duet frumos!"

Cititorii acestor rânduri au văzut deja, probabil, pe scena Teatrului de Comedie din Bucureşti, **Mireasa mută**, regizat de Alexandru Tocilescu, după piesa **Femeia mută** de Ben Jonson. Spectacolul aduce piesa în contemporaneitate prin inserţii de muzică rock, dansuri moderne etc. Din numeroasa distribuţie se detaşează Cornel Vulpe şi George Ivaşcu.

■ Eu nu văd, tu nu auzi

Secţia română de la Târgu-Mureş a ieşit la rampă cu un nou spectacol de mare montare – **Marat/Sade** de Peter Weiss, în regia „vienezului" Ţino Geirun. Spectacolul se joacă în buzunarul din spatele scenei, după cortina de fier, iar fotoliile sunt amplasate pe scena sălii mari. Deficienţele acustice ale spaţiului de joc astfel construit, modul greşit în care sunt aşezaţi spectatorii duc la un deplin eşec: nu se înţelege absolut nimic din textul rostit de actori, chiar şi când aceştia au momente de mare intensitate vocală, iar spectatorii, de la rândul al doilea încolo, nu văd nimic altceva decât, uneori, capetele actorilor, când aceştia stau în picioare. Undeva, Peter Weiss notează: oricum, poporul nu înţelege ce se întâmplă. Cam aşa a fost şi cu spectacolul **Marat/Sade**.

■ Miracolul lui Tompa

Despre **Cabala bigoţilor** se poate vorbi numai la superlativ. Spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Tompa Gábor, a fost vârful manifestărilor teatrale târgumureşene. Sala, arhiplină cum rar am văzut-o, a avut ocazia să urmărească piesa bulgakoviană într-o viziune scenică originală, novatoare. Filonului principal al acţiunii i se adaugă, graţie imaginaţiei şi virtuozităţii regizorale, unele scene extratextuale ce se adaptează însă organic piesei; spectacolul are secvenţe memorabile (vezi cea a jocului de cărţi, cea a ritualului mistic, sau finalul). Merită să notăm câteva nume dintr-o distribuţie ce ne-a oferit realizări interpretative excepţionale: Csiky András (Molière), Biró József (Ludovic cel Mare), Bogdán Zsolt (Cizmarul cel Drept), Kardos Róbert (Marchizul d'Orsigny), Boér Ferenc (Marchizul de Charron), Borbáth Júlia (Madeleine Béjart), Nagy Dezsö (Bonton).

■ „La fund" trage la fund

Teatrul de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara, care a prezentat **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, în regia lui Árkosi Árpád (Ungaria), sub titlul **La fund** (de fapt, titlul original al piesei), a confirmat din nou că nu este o instituţie de provincie uitată de lume, un refugiu al unor actori şi regizori de mâna a şaptea şi că, încetul cu încetul, revine la locul ce-l avea, cândva, în mişcarea teatrală naţională. Micul colectiv actoricesc a crescut în ultimii doi-trei ani, astfel încât şi-a permis includerea în repertoriu a unei piese de largă respiraţie, cum e **Azilul de noapte**. Spectacolul, însă, în ciuda evoluţiei meritorii a unor interpreţi, devine plictisitor, pe alocuri chiar neinteresant (în plus, durează trei ore şi jumătate). Astfel, publicul nu mai recepţionează mesajul textului gorkian, eventual nici pe al reprezentaţiei. S-au evidenţiat Gáll Annamária (Ana), Mátyás Zsolt (Vaska Pepel), Hunyadi László de la TN Târgu-Mureş (Satin), Demeter András (Alioşka) şi Giacomello Roberto (Tătarul).

foto: Dan Vatamaniuc

Scenă din Insula Caprelor **de Ugo Betti la TN Târgu-Mureş (regia: Kincses Elemér)**

CE SE ÎNTÂMPLĂ

■ Când era bunica fată

Trupa de limbă maghiară „Szigligeti" din Oradea a adus o comedie (în sfârşit, o comedie get-beget, am spune pripit!) din dramaturgia clasică maghiară, o piesă aparţinând lui Csiky Gergely şi concepută după regulile proprii comediilor sfârşitului de secol XIX: **A Nagymama** (Bunica). Montarea orădeană a fost regizată de Gergely László (Ungaria) inegal, fără idei majore, fiind presărată în schimb cu ingrediente muzicale (cântece şi dansuri). Evoluţia unor actori (Csiky Ibolya, Szöcs Erika, Kiss Török Ildikó, Péterffy Lajos, Ács Tibor) salvează totuşi reprezentaţia.

■ Spectacol înşelător

Maratonul a fost încheiat de trupa de limbă maghiară „Harag György" a Teatrului de Nord sătmărean. Ea a arătat piesa **Csalóka Szivárvány** (Curcubeul înşelător) de Tamási Áron, scrisă în 1942 şi regizată de Parászka Miklós. Tăindu-se masiv din actele doi şi trei, gestul sinucigaş al eroului principal apare pripit, aproape nemotivat, nu se vede procesul psihic ce-şi găseşte finalitatea în suicid. Aceia care se aşteptau la un spectacol cu iz secuiesc s-au înşelat amarnic: varianta de faţă elimină particularităţile etnice ale piesei; textul permite această operaţie, spectacolul însă prezintă sechele postoperatorii.

■ Întrebări

Dacă ar fi să folosesc un truism, aş zice că Târgu-Mureşul a fost timp de două-trei săptămâni capitala teatrului românesc. Dar, cum nu agreez formula, voi spune că a fost pur şi simplu gazda unui şir de spectacole prezentate de diferite teatre din ţară şi străinătate cu ocazia zilei de naştere a teatrului târgumureşean. Am însă nişte nelămuriri:

– de ce a lipsit al şaselea teatru de limbă maghiară din România, Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu-Gheorghe, Covasna?

– cum de n-a venit Teatrul „Gárdonyi Géza" din Eger (Ungaria), ştiut fiind că Naţionalul din Târgu-Mureş are (avea?) relaţii de schimb de regizori, spectacole/abonamente cu acesta?

– de ce, fiind vorba de aniversarea „Teatrului Secuiesc", continuatoarea acestuia – secţia maghiară – a prezentat o singură premieră, care avea în distribuţie numai patru actori şi o studentă, ceilalţi membri ai ansamblului devenind, volens-nolens, „privitori ca la teatru"?

În rest, aşteptăm centenarul!

STRACULA ATTILA

DOUĂ TEATRE ÎNTR-UNUL

Repetiţii blocate

TÂRGU-MUREŞ

La Târgu-Mureş, spre ruşinea mea, n-am mai fost de multă vreme, dar am văzut, în ultimii ani, graţie unor turnee sau festivaluri, câteva dintre spectacolele Teatrului Naţional de aici: **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee şi **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, în regia lui Mircea Cornişteanu, **Delict în Insula Caprelor** de Ugo Betti şi **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt, în regia lui Kincses Elemér, **Satyricon** după Petronius şi **Tom Payne** de Paul Foster, în regia lui Victor Ioan Frunză, **Piesă cu repetiţii** de Martin Crimp şi **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne, în regia lui Theodor Cristian Popescu, prin urmare unele dintre cele mai bune producţii recente ale acestui teatru.

Aflându-mă, într-o zi caniculară, la sfârşit de iulie, în oraş, mi-am spus: hai să vedem ce se întâmplă în Teatrul Naţional, deşi e vară, e cald, iar lumea e în vacanţă. Ei bine, nu toată lumea era în vacanţă; numai secţia română. La secţia maghiară se repeta o piesă clasică maghiară, **Regele István**, şi **Opera de trei parale**, aflată în faza finală de repetiţii generale; blocate, acestea, de lipsa banilor necesari pentru terminarea decorurilor şi costumelor. Kincses Elemér, unul dintre cei mai serioşi regizori din generaţia de mijloc, îmi vorbeşte de un „colaps". Îmi amintesc că Mircea Cornişteanu trecuse prin aceeaşi situaţie la **Pescăruşul**, repetiţiile fiind întrerupte tot din cauza epuizării bugetului.

„De ce se întâmplă astfel de accidente?" îl întreb pe directorul adjunct al teatrului, Kárp György, actor la secţia maghiară. (Directorul teatrului, Serafim Duicu, şi-a dat demisia, din motive de sănătate, şi se aşteaptă un concurs pentru ocuparea postului.) „Pentru că bugetul teatrului este insuficient", mi-a explicat domnul Kárp. Teatrul din Târgu-Mureş, singurul Teatru Naţional cu două secţii, are un buget analog cu cel al altor Naţionale (Cluj, Timişoara, Iaşi, Craiova), deşi aici funcţionează de fapt **două** teatre, care, numai anul trecut, au jucat – ne arată un afiş de pe perete – 22 de spectacole. Banii din subvenţia de stat, care sunt îndestulători, mai mult sau mai puţin, în alte Teatre Naţionale, bineînţeles că aici reprezintă doar o jumătate din ceea ce e necesar. „Aţi făcut

vreun demers în acest sens, pentru a explica situaţia?" „Nu numai o dată. Şi la Ministerul Culturii, şi la Parlament. Ni s-a promis tot sprijinul." Dacă promisiunea ar fi fost ţinută, evident că acum n-ar mai fi fost cazul să aflu şi să scriu despre ceea ce am aflat. E trist să constaţi că unul dintre teatrele bune şi harnice, dispunând de o clădire admirabilă şi de o trupă (în realitate, două!) remarcabilă, cade atât de des în gropile bugetare. Sponsori? Puţini şi nu teribil de generoşi, mi se răspunde.

Un teatru de performanţă

Teatrul Naţional din Târgu-Mureş a luat în ultimii ani o sumedenie de premii la diverse festivaluri. Este, deci, un teatru competitiv şi performant. Din păcate, deşi dispune de două secţii şi de două săli, teatrul – care a avut înainte patru regizori – are acum numai doi: Kincses Elemér şi Theodor Cristian Popescu. Din fericire, deşi dispune de numai doi regizori, aceştia pot lucra cu un număr respectabil de actori buni şi foarte buni. Firește, ar mai fi nevoie de regizori, firește, ar mai fi nevoie de actori, dar, ca şi în alte oraşe, un inconvenient deloc minor se arată a fi lipsa locuinţelor.

Naţionalul a avut şi escapade în afara graniţelor: a fost în turneu cu **Există nervi** de Marin Sorescu şi **Micul prinţ** de Saint-Exupéry la Paris şi Strasbourg, actorii jucând atât în limba română, cât şi în limba franceză, a luat câteva premii importante la Festivalul teatrelor maghiare din afara Ungariei, desfăşoară proiecte de colaborare şi coproducţie cu Teatrul „Pygmalion" din Viena şi face eforturi pentru crearea la Târgu-Mureş a unui Centru teatral al Europei de Sud-Est.

Alte proiecte: la secţia română, spectacolele **Scandal în culise** de Michael Frayn; în regia lui Cristian Ioan, **Nascendo** de Alina Cadariu Nelega în regia lui Theodor Cristian Popescu* şi **Măsură pentru măsură** de Shakespeare, tot în regia lui Theodor Cristian Popescu (spectacol propus să participe la Gala Teatrelor Naţionale), iar la secţia maghiară, spectacolele despre care am vorbit: **Opera de trei parale** şi **Regele István**.

Domnul Kárp György a fost concis în prezentarea problemelor teatrului. Nu-i place să vorbească mult, preferă să-mi ofere date, titluri, cifre. Deşi actor, se descurcă singur, fără director general, în problemele artistice şi economice ale celui mai dificil, cred, teatru din România. În general, un om care lucrează mult vorbeşte puţin. **DUMITRU SOLOMON**

* În cele din urmă, semnatarul regiei acestui spectacol a fost Gavril Cadariu (n.r.).

BAIA MARE

AUTORII ROMÂNI SUNT PRIVILEGIAŢI

Teatrul Dramatic din Baia Mare, sub direcţia lui Anton Tauf, pare să-şi fi propus a demonstra că puterea nu stă întotdeauna în număr. Mai ales când e vorba despre acea putere tainică prin care teatrul cucereşte. Într-adevăr, principalele repere ale stagiunii 1995–1996 aduc la rampă piese cu distribuţii restrânse. Dacă investiţia pentru montări este „după buget, mică", o însemnătate deosebită capătă eforturile realizatorilor.

În primul rând, se remarcă grija aparte pentru stabilirea structurii repertoriale. Aici se ţine cont de faptul că reprezentaţiile secţiei de estradă satisfac în bună măsură nevoia de destindere şi divertisment a publicului, astfel că scena dramatică face mai puţin loc comediei, acordând un spaţiu privilegiat celorlalte genuri sau poeziei. Aceasta, în condiţiile în care, totuşi, comedia marchează calitativ capul de afiş al stagiunii. Mă refer la memorabilul spectacol **Conu Leonida faţă cu reacţiunea**, regizat în urmă cu câţiva ani de Anton Tauf la Teatrul Naţional din Cluj şi refăcut acum la teatrul de pe malurile Săsarului. Apoi, Caragiale mai obligă şi la o atentă selecţie a textelor, deoarece discrepanţele valorice dezorientează, de regulă, gustul spectatorilor. Cu atât mai meritorie este reuşita când opţiunile se opresc asupra dramaturgiei contemporane româneşti, cunoscută fiind relativa parcimonie a ofertei editoriale şi circulaţia aleatorie a manuscriselor.

Horia Dan Ionescu în Cine aprinde stelele? **de Claudiu Iordache la Baia Mare (regia: Rodica Băiţan)**

Scenă din Oameni de zăpadă **de Tina Ionescu Demetrian la Baia Mare (regia: Sergiu Savin)**

Premiera **Cine aprinde stelele** constituie debutul absolut al autorului, Claudiu Iordache, după câteva tentative eşuate din raţiuni ideologice, care au funcţionat „firesc" înainte, dar şi după decembrie '89. Rodica Băiţan, care semnează regia şi scenografia, caută să găsească încadrarea şi tonalitatea potrivite pentru această piesă-dezbatere despre singurătate ca stare existenţială. Asumată sau refuzată, ea rămâne ascunsă sub un eşafodaj plăpând de poveşti frumoase sau izbucneşte într-un strigăt disperat al nevoii de afecţiune şi comunicare. Între realitatea romantică a unui parc la venirea nopţii şi proiecţiile întâmplărilor trăite doar în imaginaţie de cei doi protagonişti coboară perdele semitransparente argintii – demarcaţii, fără hotare fixe, între iluzie şi adevăr. Foliile de plastic folosite nu sunt poate soluţia cea mai fericită, nereuşind întotdeauna transgresia abia perceptibilă de la o lume la alta.

Horia Dan Ionescu şi Corina Cernea – care rezonează cu emoţie şi înţelegere la frământările eroilor, persoane anonime, El şi Ea, fără trăsături distinctive şi vârstă precizată – trec pragul acesta mereu, dar de fiecare dată altfel şi cel mai adesea în contratimp. Iar traversarea este fugă şi luptă, dezertare şi refugiu, abandon şi conformare. Complexitatea trăirilor, ca şi varietatea expresiilor exterioare, face sala să fremete, chiar dacă autenticitatea are uneori de suferit din pricina tendinţelor de manierizare (H. D. Ionescu) sau a experienţei reduse (C. Cernea). O notă de prospeţime şi speranţă aduce în final personajul interpretat cu aplomb de Nelia Mojolic.

Oameni de zăpadă, piesa Tinei Ionescu-Demetrian, investighează relaţia om-destin prin prisma lipsei de comunicare din interiorul cuplului, care duce la neîmplinire în plan uman şi social. Neînţelegerea izvorăşte însă din inocenţă şi neadaptare la rigorile vieţii, iar acestea sunt premise pentru izbăvirea într-un plan superior, metafizic. Înfrânţi pe pământ, eroii îşi vor afla pacea şi locul prin cununia în veşnicie. În spiritul textului, montarea lui Sergiu Savin (regie şi scenografie) construieşte un spaţiu circular, ritualic, care îi primeşte, îi adăposteşte şi îi odihneşte pe cei doi pelerini ajunşi la sfârşit de drum. În afara lui, o lume de paie şi măşti consumă zgomotos şi uşor grotesc un timp gol de rosturi. Pe ultimele corzi ale vremii, Asterodia (Dana Ilie) şi Daimenor (Romeo Bărbosu) amestecă noianul de fapte ale trecutului din care pasiunea s-a şters cu neputinţele dureroase ale vârstei şi seninătatea dinaintea dimensiunii eterne, divine a devenirii. Mişcare şi glas urmează o curbă ascendentă, de la emoţie şi tulburare, prin monotonia împăcată, până la armonia celestă. Astfel, scăderile de ritm şi tensiune sunt suplinite de preaplinul liric, de puterea cuvântului greu de metaforă şi de semnificaţii.

Poezia din Turn este darul duminical pe care Anton Tauf îl oferă concitadinilor o dată pe lună. Când clopotele anunţă sfârşitul slujbelor religioase, din teatru ies patru călugări în odăjdii albe, îndreptându-se spre Turnul lui Ştefan, sit istoric din secolul al XV-lea, situat peste drum. Urcă în grabă, nevăzuţi, scările înguste (ce au găzduit nu demult expoziţia de pictură pe tema „Ruine" a scenografei Dana Urdă), pentru ca să reapară, făpturi minuscule, pe terasa din vârf. Fără chip şi gest, poezia se revarsă amplificată peste oraş, iar acesta pare să-şi potrivească de la sine cadenţa după cea a versurilor. Distribuiţi între repere fixe care străjuiesc anul – Eminescu în ianuarie, Shakespeare în februarie, Nichita Stănescu în decembrie –, autorii reprezintă momente de graţie ale culturii române şi universale. Aproape la întâmplare citez din repertoriul trecutelor recitaluri: Vasile Voiculescu, Octavian Goga, Alexandru Macedonski. Li s-a adăugat o dimineaţă dedicată poeziei contemporane maramureşene, iar luna august a fost rezervată pentru poezia închisorilor: Radu Gyr şi Nichifor Crainic.

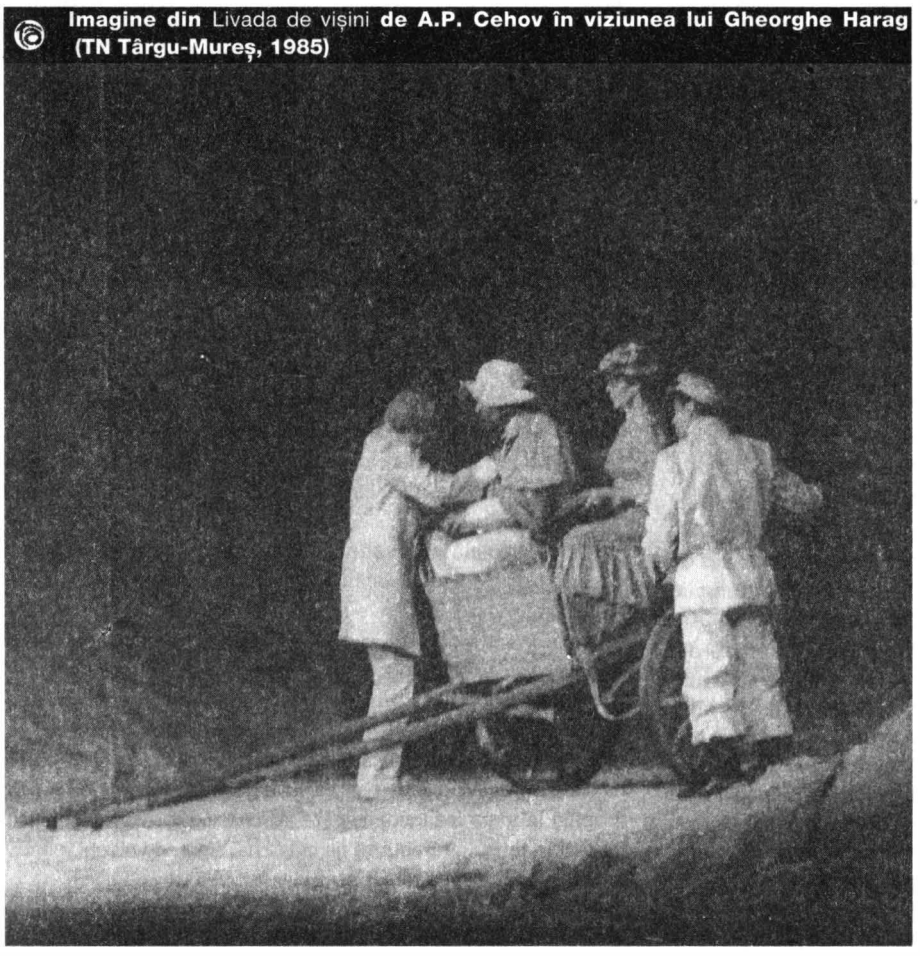
Acest program al teatrului băimărean aşteaptă să fie completat, după cum declară directorul său, cu producţii mai ample, care să pună în valoare întreg patrimoniul artistic. Sunt vizate şi visate spectacole cu montări reunind cele două trupe – estradă şi dramatic –, precum şi implicarea efectivă a instrumentiştilor orchestrei de care beneficiază deocamdată doar echipa de la Estradă. Şi, deşi între gând şi faptă se interpun dificultăţi de ordin material, există nădejdea că ele vor fi depăşite.

ANCA ROTESCU

„Muzicanți, cântați!“

Un critic american observa că, din punct de vedere horticol, livada de vișini trebuie tăiată: vișinii nu sunt măslini, longevitatea lor e limitată la 40–50 de ani și copacii nu mai au de ce trăi, dacă nu mai sunt pe rod. Probabil că e corect în legătură cu livada, dar nu cu Livada: ne-am obișnuit să considerăm că topoarele ce se aud în actul patru distrug o lume infinit superioară celei pe care o vestesc. Și oricât de mult s-au străduit diverse interpretări să evidențieze frivolitatea și inconștiența fostei proprietărese, Ranevskaia, pragmatismul și iscusința noului stăpân, Lopahin, simpatia creatorilor spectacolului și, implicit, a publicului se îndreaptă spre aura nostalgică ce însoțește dispariția frumuseții din lume. Până și Lopahin, țăranul care intra pe ușa pentru slugi și acum e stăpânul moșiei, ar dori un „consens“ imposibil: el să parceleze pământul și să-l vândă, iar moșiereasa să-și păstreze proprietatea. Nihilismul și disprețul studentului Trofimov par a fi provocate de această situație imposibilă: „Marea majoritate a intelectualilor pe care îi cunosc nu caută nimic, și nu fac nimic, și nu sunt în stare să muncească. Își spun: intelectuali, dar își tutuiesc servitorii și se poartă cu țăranii cum te-ai purta cu niște vite... Totul nu e decât murdărie, vulgaritate, sălbăticie asiatică... Eu mă tem de mutrele prea grave, nu-mi plac. Mie mi-e frică și de discuțiile serioase. Mai bine să tăcem cu toții“. În spectacolele mai vechi, discursul acesta părea a se suprapune celui al autorului, dar era imposibil să nu observi cât de mult trăncănește acest partizan al mușteniei. În spectacolul lui Pintilie din anii '60, Emmerich Schäffer juca o candoare însuflețită dar tâmpă, în recentul spectacol al lui Andrei Șerban, Claudiu Bleonț era un fel de Lenin ridicol, care își susținea monologul revoluționar pe acordurile „Internaționalei“. Nu cred că Petia Trofimov e un personaj demonic, mai degrabă își plătește cu vorbe mâncarea și întreținerea. Spre deosebire de contemporanii săi – Gorki, Dostoievski, Tolstoi –, Cehov nu a fost interesat în opera lui de „problematica“ revoluției și a revoluționarului, a comploturilor și a legitimității puterii existente. El a ticluit situațiile din care reiese tot ridicolul pretenției de a fixa trecutul, dar și de a comanda viitorul. Schimbările, uneori denumite revoluții, sunt insuportabile pentru cei care le trăiesc, ba chiar și pentru cei care le provoacă.

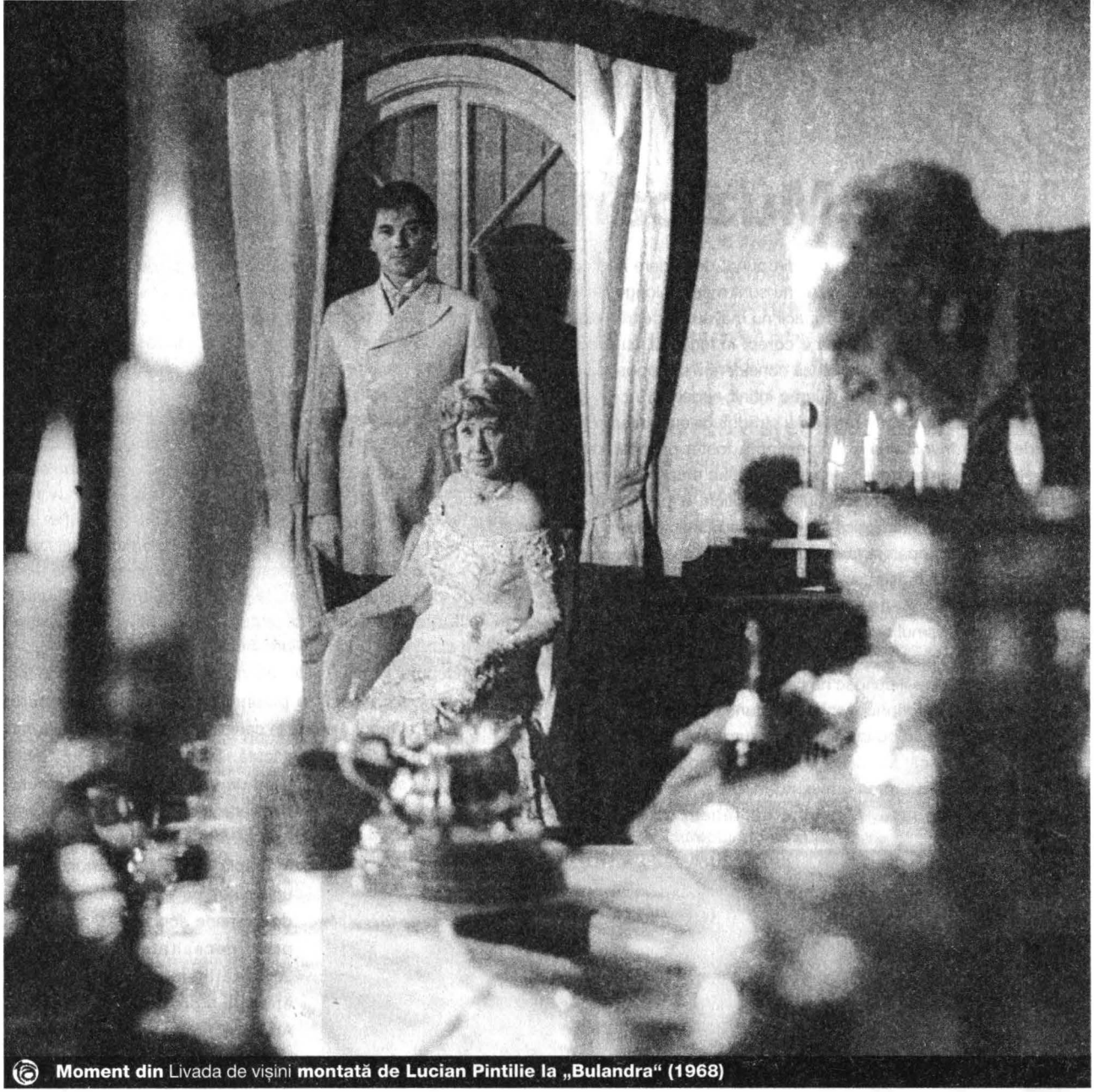
La începutul lui mai „vișinii au înflorit, dar în livadă e încă frig; a căzut bruma“. Acesta e buletinul meteorologic al tuturor schimbărilor: al frigului etern, în care nevoia de căldură (naturală sau umană) e mereu nesatisfăcută. Teribila intuiție a lui Cehov este că toate schimbările se fac de dragul noului, al viitorului, dar în numele trecutului, reinterpretat mereu în serviciul cauzei. Așa se întâmplă în politică, așa se întâmplă în teatru. Comunismul – unul dintre cele mai teribile proiecte de inginerie socială – s-a justificat prin necesitatea recâștigării „egalității“ inițiale, dinainte de apariția proprietății private. Aproape toate manifestele novatoare din teatru reclamă sincretismul inițial, comuniunea primară între artist și spectator.



Imagine din Livada de vișini **de A.P. Cehov în viziunea lui Gheorghe Harag (TN Târgu-Mureș, 1985)**

Trecutul e întotdeauna foarte încăpător și în tainițele lui încap probe contradictorii. Toate inovațiile nu sunt decât încercarea de a reface trecutul evocat de Iacheul First: „Pe vremea aceea și vișinele uscate erau fragede, zemoase, dulci, parfumate!... Se cunoștea un meșteșug anumit pentru ele...“. Când Ranevskaia întreabă cine mai știe meșteșugul ăsta, Firs răspunde cu precizie: „Nimeni. L-a uitat toată lumea“.

Revoluționarii îi urăsc pe nostalgici și invers, inovatorii îi disprețuiesc pe meșteșugari și viceversa. Desigur, în cadrul acțiunii practice, ei se stânjenesc adeseori unii pe alții. Dar, în fond, ei



Moment din Livada de vişini **montată de Lucian Pintilie la „Bulandra" (1968)**

caută împreună secretul meşteşugului prin care fructele uscate pot fi fragede. Coborînd din înaltele sfere ale interpretărilor teoretice în amănuntele de coridor ale vieţii, aflăm că soţia lui Cehov n-a jucat rolul atât de spectaculos al moşieriţei Ranevskaia, ci pe acela, episodic, al guvernantei Charlotta Ivanovna, care-şi distrează stăpânii cu scamatorii. Actul al doilea începe cu monologul în care ea spune că nu ştie exact nici câţi ani are, şi nici cine sunt părinţii ei: „Nu ştiu nici cine sunt, nici de ce trăiesc". Să-i fi încredinţat Cehov omului cel mai apropiat verbele care exprimă sensul exact al întâmplărilor?

Într-o versiune recentă, prezentată la Paris de către doi regizori bulgari (Margarita Mladenova şi Ivan Dobcev), **Livada de vişini** începe pe peronul unei gări. Ranevskaia şi ai ei aşteaptă nemişcaţi trenul, ca să plece dintr-un loc în care nu mai au ce căuta. Lopahin se agită, a venit la gară cu şampanie, vrea să obţină iertarea. Ranevskaia îl refuză, pentru ea Lopahin este purtătorul nenorocirii, doar un miracol poate salva situaţia. Şi Charlotta produce minunea: printr-o şmecherie de-a ei, Ranevskaia izbuteşte să-şi mai vadă o dată moşia.

În piesa lui Cehov cânta „faimoasa noastră orchestră evreiască: patru viori, un flaut şi un contrabas" (Gaev). Lor le ordonă Lopahin, când se întoarce de la licitaţie, „Muzicanţi, cântaţi!". În spectacolul lui Andrei Şerban cântau alămurile şi clasa muncitoare. Oricine ar cânta, nostalgia balurilor în care dansau generalii şi dispreţul pentru funcţionarul de la poştă şi pentru şeful gării rămân aceleaşi, deşi distribuţiile se schimbă mereu şi vedetele obosesc şi se retrag, şi vin dublùrile, şi dublùrile dublùrilor...

Fără îndoială că livada de vişini trebuie tăiată. „Îngerii cerului" pe care îi tot invocă Ranevskaia au părăsit-o de mult. Ei s-au cuibărit apoi în casele abuziv naţionalizate, în tot soiul de unghere în care oamenii şi-au localizat fericirea trecută. Astăzi Ranevskaia ar plânge după vilele construite de Lopahin, unde s-a instalat nomenklatura, iar peste câteva decenii urmaşii nomenklaturii îi vor considera mitocani şi impostori pe cei ce astăzi cumpără vilele din care ei au apucat (dacă) să fie evacuaţi.

Nu se poate prevedea ce vor cânta muzicanţii, dar că ei vor fi poftiţi la toate inaugurările este absolut sigur. Aşa că oamenii de teatru, artiştii ar trebui să fie ceva mai siguri de ei: chiar dacă livada se taie, Livada rămâne.

MAGDALENA BOIANGIU

Notă cu privire la note

Cititorii au observat fără îndoială că, de două numere, revista a renunţat la notarea spectacolelor de către cronicari, respectiv la „steluţele" (între 1 şi 5) care exprimau, şi pe o cale simbolică, aprecierea lor. De ce? vă veţi întreba. Lăsând la o parte faptul că unii dintre cititori, precum şi – s-o recunoaştem – unii dintre cei notaţi astfel, şi-au formulat nedumerirea (sau dezacordul) faţă de „notele" propuse, redacţia însăşi a ajuns la concluzia că sistemul respectiv generează derută, disparităţi şi insatisfacţii. Mai întâi, fiindcă cititorii, ca şi unii dintre cei vizaţi, continuă să creadă că notarea reprezintă **punctul de vedere al revistei**, *deşi noi am precizat de fiecare dată că ea reprezintă* **punctul de vedere al autorului cronicii**. *Apoi, pentru că se creează uneori disproporţii evidente – dată fiind tocmai eterogenitatea opiniilor –, aprecierea la scări de valoare diferite de către cronicari punând uneori semne (invizibile) de egalitate între spectacole foarte bune şi altele, mediocre. Ne-am găsit, bunăoară, în faţa situaţiei ca un spectacol de valoare unanim apreciată precum* **Chira Chiralina** *al Cătălinei Buzoianu să beneficieze de aceeaşi „notă" ca şi un spectacol obscur, montat de un regizor începător cu o trupă modestă. Astfel, tabloul unei stagiuni poate să apară distorsionat, confuz, chiar fals. Dacă exigenţa şi entuziasmul nu se manifestă deasupra aceleiaşi semnături, iar notările au, firesc, un grad mare de subiectivitate, putem fi bănuiţi de... manipulare. Cu atât mai mult cu cât redactorii noştri nu pot, evident, să vadă* **toate** *spectacolele din Bucureşti şi din ţară, pentru a asigura un echilibru al judecăţii de valoare.*

Deşi înţelegem că renunţăm la o imagine **stimulativă**, *dacă nu chiar* **comercială** *asupra producţiei teatrale, ne rezumăm să publicăm doar cronicile „nude". În orice caz, ele se străduiesc să-şi argumenteze judecăţile de valoare. Chiar şi aşa, pot apărea dificultăţi, inconveniente, nepotriviri, disparităţi, dar ne consolăm (şi îi consolăm pe cititori) cu ideea că se află în faţa unui exerciţiu critic omenesc, deci subiectiv, şi nu a unei maşini de vot defecte.*

■ **Teatrul azi**

ILUZII

MIREASA CU GENE FALSE **de Dumitru Radu Popescu** ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● **Data reprezentaţiei: 17 februarie 1996** ● **Regia şi scenografia: Tudor Chirilă** ● **Muzica: Marius Marchiş** ● **Distribuţia: Melania Ursu (Riţa), Anton Tauf (Bebe), Ioan Isaiu (Sotir), Ligia Moga (Jigurcă), Irina Wintze (Frusina), Bucur Stan (Argăseală), Ioan Coman (Zeno).**

Am auzit, într-o seară, la televizor, un comentator spunând: „Dumitru Radu Popescu scrie nedramatic, nu are nici cel mai elementar simţ al măsurii". Extraordinar, ce observaţie judicioasă: într-adevăr, Dumitru Radu Popescu întrece măsura! Piesele lui sunt prea lungi, redundante, cu un dialog care se afundă în propriile lui detalii până la sufocare, astfel încât ai senzaţia că intri într-un hăţiş de situaţii şi de vorbe din care nu vei mai ieşi niciodată. Regizorii sunt nevoiţi să taie masiv din text şi să-i găsească o croială cât de cât acceptabilă. Omul acesta chiar nu se gândeşte ce face? Ori e inconştient, ori e rău. Deh...

Realitatea e că Dumitru Radu Popescu e rău, e cel mai rău scriitor modern pe care mi-a fost dat să-l citesc. Apostrofările avangardiştilor sunt nimic pe lângă cruzimea şi cinismul cu care Dumitru Radu Popescu îşi tratează lectorii. Îi fascinează şi îi ameţeşte printr-un tratament halucinogen feroce: prinşi mereu între realitate şi farsă, între enigmă şi deriziune, între concret şi iluzie, între verosimil şi ironic, ei rămân paralizaţi şi alunecă fără obstacol, ca într-o gaură neagră în care ademenirile hermeneutice se anulează una pe alta. Cui se încumetă să se iluzioneze că romancierul creează „realism magic", dramaturgul îi pregăteşte capcane noi. Notaţia realistă poate să nu deschidă breşe către oniric – cazul **Miresei cu gene false**. Scriitura în registru realist, permiţând pe nesimţite glisări textualiste, ironice şi auto-referenţiale, se ţese complicat, iar situaţiile dramatice proliferează până la hipertrofierea detaliului derizoriu, amănuntele deschid calea altor amănunte; în fine, această urzeală în care firele se despică necontenit în alte şi alte fire pare că atârnă ea însăşi de un singur fir ce poate fi... Conturul realist al referenţialului pare intrat într-un vis cuprinzător care se străduie din răsputeri să conserve iluzia. Deşi condusă în marginile verosimilului şi jucând cu succes aparenţa unei determinări interioare, trama este înghiţită de un discurs a cărui energie fabulatorie pare inepuizabilă. Limbajul dramatic îşi poate continua aventura în afara dramei propriu-zise. Două dintre ultimele piese publicate, **Mireasa cu gene false** şi **Dragostea-i ca şi-o râie**, păstrează aceste caracteristici ale indeterminării.

De fapt, avem de-a face cu unul dintre cei mai diabolici creatori de antiliteratură, de antiteatru. Nu prin deconstrucţie ci, paradoxal, prin construcţie, printr-un abuz de construcţie. Aceasta este o miză importantă a (anti)teatrului lui D.R. Popescu: el nu dezorganizează percepţia superficială a lumii, dar face ca lumea să devină imposibil de descris tocmai într-un regim de reprezentare organizat şi coerent. Plonjarea ironică, dar şi atât de voluptuoasă în nesemnificativul vieţii româneşti de azi, până la disproporţionarea formală a discursului, ajunge să creeze impresia de cuprindere absurdă a unei umanităţi pentru care realitatea şi irealitatea nu se mai pot despărţi. În plus, este vorba (mă iertaţi că insist) şi despre **înscenarea** efectului de coerenţă. Elementele de reprezentare sunt concrete, culese din imediata noastră istorie postrevoluţionară. Dialogul e colocvial, personajele au idealuri mici, comune. Se găseşte, însă, mereu, unul care crede într-o utopie, cum este, în **Mireasa...**, Sotir. Conflictul, însă, nu duce nicăieri, totul este o înscenare de situaţii de o banalitate crudă, tratate ironic, dar sub masca seriozităţii. Întâmplarea cea mai anodină îţi menţine curiozitatea trează. Despre o piesă cum este **Mireasa cu gene false** poţi compune o exegeză în care să dialoghezi la infinit, pentru că piesa te incită să vorbeşti despre orice, inclusiv despre cele mai grave lucruri şi în acelaşi timp despre nimic, pentru că este o farsă grandioasă. Literatura lui D.R. Popescu nu relatează decât despre puterea ei de a relata despre lume. Conflictul este joc pur, spectacol fascinant al literaturii.

Cine-şi imaginează că poate monta pe scenă o piesă precum **Mireasa cu gene false** e un împătimit al marilor pericole. Şi are, probabil, marea calitate de a şti să-şi pregătească eşecurile cu

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

simţul umorului. Sau, dimpotrivă, este un pragmatic capabil să croiască din gratuitatea şi întinderile textului o paradigmă **funcţională**. Tudor Chirilă (de fapt, Tudor Chirilă ar fi trebuit să fie subiectul acestei cronici, nu-i aşa?) intră în a doua categorie. La T.N. Cluj el montează **Mireasa cu gene false** reducând substanţial din text (cum altfel?) şi recurgând la o soluţie eficientă: face din piesă o frescă tipologică. Plasează întreg scenariul în atelierul lui Sotir, locul pe care acesta ar urma să-l transforme într-un paradis dunărean al distracţiilor şi traiului bun. În jurul lui Sotir (interpretat de Ion Isaiu pe un bine găsit, aş zice, ton neutru) gravitează Riţa, o gospodină aprigă şi iute la vorbă (Melaniei Ursu rolul îi face multă plăcere) şi convivul acesteia, Bebe. Interpretat de Anton Tauf, Bebe este un personaj gândit în registru tragic: visul lui cel mai ardent este să capete o motoretă, dar va muri fără această bucurie. Tot el vorbeşte despre scheletul unui cal în care zace un craniu de om, detaliu ce invită la iluzia adâncirii unei enigme poliţiste enunţate sistematic de scriitor în alte piese şi în unele romane. De fapt, personajul este de un derizoriu tulburător (într-adevăr tulburător), iar moartea lui cântăreşte în piesă cât moartea unei orătănii din ogradă. Dar faptul că Anton Tauf îi conferă aureolă tragică face din Bebe un centru de greutate al spectacolului, care, altminteri, într-o imposibilă lectură fidelă, n-ar fi fost deloc obligatoriu, pentru că un centru de greutate real al textului e greu de precizat.

În fine, în jurul pomenitului triunghi de personaje gravitează Jigurcă, Frusina, Argăseală şi Zeno, contribuind la completarea acestei fresce a vieţii româneşti amorţite în iluzii, incapabilă să iasă din impasibilitate, confuză şi consolat frustrată, aşa cum a decupat-o Tudor Chirilă din textul lui D.R. Popescu. O lume animată de idealuri când fabuloase şi irealizabile, când mărunte – inaccesibile chiar şi acestea din urmă. Se disting, dintre ultimele personaje amintite, Frusina, prin vocea şi energia Irinei Wintze, şi Zeno, pentru care actorul-student Ioan Coman face un excelent studiu psihologic.

SEBASTIAN-VLAD POPA

ANATOMIA EXASPERĂRII

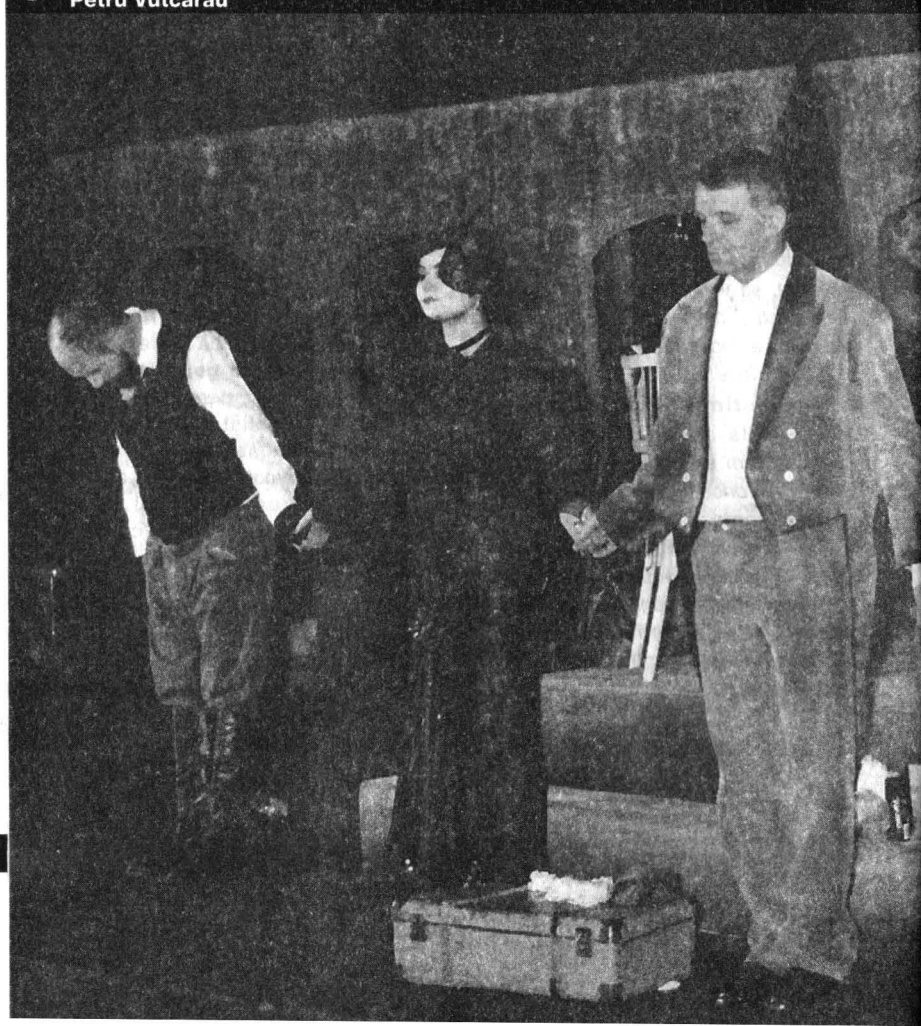
ŞI CU VIOLONCELUL CE FACEM? de Matei Vişniec ● TEATRUL DE STAT DIN ORADEA ● Data reprezentaţiei: 5 aprilie 1996 ● Regia: Petru Vutcărău ● Scenografia: Sergiu Savin ● Distribuţia: Ştefan Rado (Bărbatul cu violoncelul), Doru Fârte (Bărbatul cu ziarul), Petre Panait (Bărbatul cu baston), Elvira Platon-Râmbu (Dama cu voal).

Mi-a fost dat să cunosc această piesă la puţin timp după ce a fost scrisă, în ianuarie 1990. Regizorul Nicolae Scarlat, care mi-a adus-o, şi însuşi dramaturgul, mai târziu, spuneau că a fost scrisă imediat după evenimentele din decembrie '89. O şansă ca Matei Vişniec să fie pentru prima oară reprezentant în România, după ani de interdicţie din partea cenzurii. Premiera (absolută, mondială, cum să-i zic?) a avut loc la 4 mai 1990, la televiziune, într-un context circumspect şi acuzator faţă de mine. Ce-i asta? Cine-i Matei Vişniec? După un an, când spectacolul cu piesa **Angajare de clovn**, realizat tot de Nicolae Scarlat la Teatrul Naţional din Iaşi, a obţinut Marele Premiu la Săptămâna teatrului scurt de la Oradea, s-a mai aflat cine e Matei Vişniec şi dramaturgia lui a început să fie explorată şi de alţi regizori. Cu o etichetă, însă: teatru al absurdului.

E şi nu e teatru al absurdului ceea ce scrie Matei Vişniec. Am susţinut – şi reafirm – că e mai degrabă o modalitate proprie de teatru abstract, unde cuvintele, replicile au ca obiect ideea şi nu acţiunea, iar construcţia teatrală, geometric elaborată, include şi motive din teatrul absurdului, din teatrul pirandellian, efuziuni lirice, bufonade ş.a.m.d. Registrul se amplifică. Pentru personajele din **Şi cu violoncelul ce facem?** starea specific dramatică e aşteptarea. Bărbatul cu ziarul, Bărbatul cu baston, Dama cu voal (identităţi abstracte) aşteaptă undeva, într-un loc închis, şi sunt exasperaţi de sunetele neîntrerupte scoase de Bărbatul cu violoncelul, care cântă solitar, abstras şi parcă aberant la instrumentul lui. O **preocupare** derutantă şi din ce în ce mai iritantă pentru cele trei personaje fără ocupaţie. Dramaturgul dezvoltă tema acestei iritări, până la punctul maxim, unde Bărbatul cu violoncelul dispare lăsând în urma sa instrumentul şi se iveşte întrebarea din titlu. O „anatomie a exasperării", cum se exprima criticul Marian Popescu („Teatrul azi", nr. 4/1990).

Ce e piesa? Ce semnificaţie are aşteptarea (abstractă) vizată aici şi ce strune dramatice răscolesc exasperarea?

Actorii orădeni primind aplauze pentru Violoncelul **lui Matei Vişniec, în regia lui Petru Vutcărău**



La aceste întrebări se pot da tot atâtea răspunsuri câte feluri de a citi piesa există. Regizorul Petru Vutcărău, de la Chişinău, premiat anul trecut la Săptămâna teatrului scurt de la Oradea pentru excelentul spectacol **Voci în lumina orbitoare**, declara într-un interviu că a ezitat o bucată de vreme să monteze o piesă de Matei Vişniec pentru că nu-i găsea **cheia teatrală specifică**. Atunci când a găsit-o, a montat spectacolul. Versiunea lui scenică orădeană cu **Şi cu violoncelul ce facem?** se apropie mult de o cheie specifică, prin compoziţia cadrului şi dramatism, dar parcă nu o defineşte încă. Lasă deschisă perspectiva de a o citi, a o sesiza, a o interpreta, după felul de a privi al fiecăruia. Dar poate că tocmai asta e cheia.

Am apreciat în mod deosebit scenografia lui Sergiu Savin, care compune un cadru de o fantezie bizară, în lumini estompate şi culori de violoncel (dar **regizorul** Sergiu Savin ce-o mai fi făcând?), am urmărit cu interes jocul celor trei actori, care au portretizat exact individualităţile propuse. În trei nuanţe, după părerea mea: exploziv – Doru Fârte, cu teatralitate marcată – Elvira Platon-Râmbu, gradat în expresie – Petre Panait. O omogenizare a evoluţiei lor, în sensul apropierii primei nuanţe de ultima, ar fi dat spectacolului şi rezonanţa mai profundă care acum doar se presimte.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Scenă din Conu' Leonida faţă cu reacţiunea **de I.L. Caragiale la Baia Mare (regia: Anton Tauf)**

TIRANUL DE LA CLUJ

CONU' LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA **de I.L. Caragiale** ● TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE ● **Data reprezentaţiei: 28 martie 1996** ● **Regia şi coloana sonoră: Anton Tauf** ● **Scenografia: Dana Urdă** ● **Coregrafia: Marin Ciucă** ● **Distribuţia: Paul Talaşman (Leonida), Nicoleta Bolcă (Efimiţa), Nelia Mojolic (Safta), Ion Marian (Omul lui Leonida).**

Deşi consider că proiectarea comediilor caragialiene într-un referenţial contemporan este o eroare, o eroare gravă, nu pot, totuşi, să nu spun că spectacolul lui Anton Tauf **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** afirmă virtuţi teatrale imposibil de trecut cu vederea. Dimpotrivă, rigoarea motivării fiecărei secvenţe şi modul eficient de tratare a discursului în pamflet al realităţilor cotidiene (altminteri, o idee în principiu nerecomandabilă) dau măsura unui spectacol coerent şi, în ciuda aparanţei, fără excentrităţi mari faţă de paradigma textuală. Se adaugă, nu în ultimul rând, savoarea excepţională a comicului.

Într-adevăr, regizorul nu inventează situaţii, dorind cu orice preţ să ajungă la formula unei demonstraţii în nume propriu. Soluţiile scenice sunt gândite în limita verosimilităţii, chiar dacă ele îşi pierd aspectul definitoriu şi sfârşesc prin a nu mai suna deloc caragialian. Să observăm, însă, că este vorba despre o practică foarte curentă în teatrul românesc, nu prea sancţionată de critică, şi anume, aceea de a acorda, prin **improvizaţie teatrală**, legitimitate unei situaţii dramatice – chiar păstrându-te în marginea verosimilului, a posibilului – până la a-i dinamita resorturile literare.

Conu Leonida vine, în spectacolul lui Anton Tauf, de undeva din mediile parlamentare româneşti sau din cele ale administraţiei politice şi îşi recapitulează, alături de Efimiţa, obsesiile republicane sau orgoliile patriotarde, cu grosolănia belferului în izmenele intimităţii domestice. În rolul lui, Paul Talaşman interpretează cu dezinvoltură şi cu un real simţ al comicului; Leonida cade într-o beţie fabulatorie fără răgaz, pe care regizorul se pricepe, cu remacabilă virtuozitate, să o facă posibilă deopotrivă în registrul absurd şi în cel parabolic. De

la jocul cu coroana regală pe care Leonida a agățat-o din recuzita Teatrului... și până la extazul provocat de macheta statuii lui Avram Iancu din Cluj, Leonida trădează o tipologie a tiranului care-și varsă insatisfacții existențiale în fervoarea politicardă. Pentru Efimița, el este un zbir odios, de o brutalitate aproape criminală. Nicoleta Bolcă aduce în scenă o Efimița la rândul ei de un comic surprinzător. Efimița se zbate între supunerea admirativă față de Leonida, spaimă și efortul de a câștiga bunăvoința soțului. Ea mimează complicitatea, dar trădează și neostoitele frustrări sexuale.

Relația celor doi este de o cruzime maximă, iar grotescul supurează abundent. Insinuările și subtextul devin, în spectacolul lui Anton Tauf, situații explicite. De fapt, subtextul ar avea valoare dacă ar fi circumscris analitic ca atare. Dacă el devine **text**, atunci textul originar sare de pe orbita lui și își pierde identitatea. În textul caragialian grotescul se insinuează, se ascunde după replici sau se travestește pervers. Afirmat ca notă dominantă a lecturii, grotescul caragialian se banalizează. Paradoxal, deși fidelă literei textului și precis construită, lectura lui Anton Tauf vine împotriva spiritului comediei lui Caragiale. Țin, totuși, să remarc, în final, o elegantă soluție scenică, creată de Anton Tauf pe formula intertextului: zgomotele în noapte care îi trezesc pe cei doi și îi înspăimântă vin de la cheful pe care eroii din **O scrisoare pierdută** îl fac pentru „catindatul" lor.

SEBASTIAN-VLAD POPA

O COMEDIE TONICĂ

ZĂPEZILE DE ALTĂDATĂ de Dumitru Solomon ● TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE ● Data reprezentației: 7 aprilie 1996 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Scenografia: Labancz Klára ● Distribuția: Anca Similar (Ea), Adrian Matioc (El), Carol Erdös (Statuia), Livia Ungureanu (Ea, după 25 de ani), Radu Sas (El, după 25 de ani), Viorica Suciu (Mama), Constantin Dumitra (Vecinul).

Nu știu să încadrez exact această comedie a lui Dumitru Solomon, care nu e nici farsă, ca **Fata morgana**, nici comedie de idei, ca **Noțiunea de fericire**. E – sau pare – mai degrabă un simplu motiv comic, prelucrat cu vervă spontană, o broderie de replici aparent banale pe o situație cât se poate de banală, care nu surprinde, ba, dimpotrivă, e previzibilă de la un moment dat. O antiteză în timp între declarațiile de amor a doi îndrăgostiți, formulate, bineînțeles, idilic, într-un parc, și reflectarea lor peste ani, în ambianța conjugală care a pierdut de mult din extaz, când romantismul și-a pus fuiori de nea în păr, iar elanul tinerei perechi a devenit o amintire îndepărtată, anacronică și agasantă. Ce poate fi mai simplu decât un asemenea contrast?

Dramaturgul nu inventează, ci sondează motivul, cu plăcerea de a reproduce vorbele-standard ce se spun în asemenea împrejurări, replicile formale care alcătuiesc conținutul conversației și care – ciudat – parcă se aseamănă, în esență, de la o generație la alta. Nu inventează nici în alcătuirea dialogului; la replica unui personaj e previzibilă și replica celui de-al doilea. În ce constă, atunci, farmecul acestei scurte comedii? Ce îi conferă valoare? Jocul nescris a ceea ce generează replicile – seducția formalismului și mărginirea în care se complac multe perechi pe lumea asta, spunând vorbe mari pentru că „sună" și obosind să le mai și trăiască. Râdem când le auzim, dar, în același timp, sesizăm cu tristețe că ele persistă în multe conviețuiri, în ciuda vremii care tot avansează în civilizație. Dramaturgul parafrazează titlul unei poezii celebre, din perspectivă ironică. Nostalgia interogației dispare, banalitatea e vizată cu propriile ei expresii, ce se căznesc să prindă un sens al anacronismului pe care-l sesizează, dar nu-l pot fixa, ca o fatalitate. Comedia e tonică, are un aer de prospețime și stârnește mult haz.

Spectacolul, la rândul lui, stârnește haz mult. L-am văzut la Festivalul „Teatru-imagine", într-o dimineață, și nu se poate spune că, împreună cu juriul, alcătuiam un public facil. După douăzeci de minute se râdea în hohote, iar la sfârșit un critic din Ardeal, de obicei mucalit, declara patetic: „M-a făcut fericit!". Cred că în acea dimineață interpreții au prins tonul adecvat cu o desăvârșită naturalețe. Jucând fără ostentație anacronismul pomenit și rostind replicile fără nici o intenție de a crea efecte, l-au obținut pe cel optim: efectul care se transmite de la sine, cu strălucirea transparentă a sugestiei inteligente. Nu dintr-o dată, bineînțeles: prima parte, a declarațiilor exaltate ale tinerei perechi, e – voit sau nu – mai neutră, Anca Similar și Adrian Matioc evoluând corect în conturarea premisei. Până la intervenția neașteptată a Statuii – martor în eternitate al idilelor. Atunci registrul comic capătă savoare prin vocea pietrei care pronunță îndoiala, sfânta rezervă ce mai temperează elanul declarativ, și tonul lui Carol Erdös, de pe soclu, e timbrat cu infinite nuanțe. Apoi, Livia Ungureanu și Radu Sas adâncesc registrul, trăind cu o doză exemplară de har nostalgia iluziilor pierdute și iritarea de a le mai insinua în prezent. Regizorul Mircea Cornișteanu s-a amuzat copios cu tentațiile muzei, fructificând gradația și ingeniozitatea dialogului, într-un desen simplu și suculent. Atribute transmise și scenografiei. Apariție de efect – Viorica Suciu. Și-a permis regizorul o singură insinuare, nostimă de altfel: numele statuii, „Dolphis", care e transcrierea „filosofică" a diminutivului autorului.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Radu Sas și Livia Ungureanu în Zăpezile de altădată **de Dumitru Solomon la Satu Mare (regia: Mircea Cornișteanu)**

A PATRA OARĂ

ŞASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR **de Luigi Pirandello** ● TEATRUL DE STAT DIN TURDA ● **Data reprezentaţiei: 18 februarie 1996 ● Regia şi scenografia: Marius Oltean ● Costumele: Călin Şoproni ● Distribuţia: Radu Botar (Tatăl), Ileana Portase (Mama), Tina Moga Oltean (Fata vitregă), Valentin Mălăescu (Fiul), Stelian Roşian (Băiatul), Melania Aştilean (Fetiţa), Narcisa Pintea (Madama Pace), Radu Ţicudean (Directorul-regizor), Antoaneta Pop (Ingenua), Cornel Miron (Primul interpret), Ginuc Crişan (Junele Prim), Liana Bothăzan (Sufleorul).**

Este a patra oară când scriu, în această revistă, despre spectacolele tânărului regizor Marius Oltean. În plus, am fost singurul care a făcut-o. Ce înseamnă lucrul acesta? Mi se poate acorda mie credit? Nu cumva date subiective parazitează acurateţea aprecierii?

Ceva subiectiv s-ar putea să mă influenţeze, într-adevăr. Vreau să merg împreună cu cei din generaţia mea şi încerc să fiu şi eu prezent, chiar dacă nu reuşesc întotdeauna, acolo unde aceştia sunt protagonişti. Sunt atent la performanţele multora, dar Felix Alexa, Beatrice Bleonţ, Anca Bradu, Nona Ciobanu sau Theodor Cristian Popescu sunt deja nume a căror sonoritate a percutat şi în mediile teatrale; şi tocmai de aceea mă încăpăţânez eu cu Marius Oltean, pentru că el a avut parte de un destin mai puţin confortabil. A fost vreo zece ani actor, iar acum este student în anul III la regie, la Târgu-Mureş, şi a montat câteva spectacole profesioniste – inclusiv cele patru care m-au interesat şi m-au îndemnat să mă aflu consecvent în preajma lui. A montat în teatre mici, la Baia Mare şi Turda, cu succes; şi la Târgu-Mureş, uneori fără succes. A fost gratulat la festivaluri, o dată cu un premiu, altă dată cu o lingură de lemn... aceasta din urmă pentru un spectacol foarte onorabil. Omul nu se vede încă prea bine în lumea teatrală, ceea ce e foarte bine, aşa-i şi trebuie pentru acum, dar în curând mulţi îl vor urmări cu mai mare atenţie şi mă bucur să fiu, poate, primul care crede acest lucru.

Către sfârşitul stagiunii '94–'95 a montat, la teatrul din Turda, **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello şi vreau să vă spun că spectacolul e bun, mi-a plăcut. Scena de joc este privită de spectatori din sensul opus celui obişnuit, iar în fotoliile din sală – camuflată de mari pânze negre – se află alţi fictivi spectatori. Strategia e elocventă: contemplăm partea nevăzută a procesului ficţional, inclusiv a prezumtivelor lui origini. Ne aflăm în partea **cealaltă**. Acolo de unde observăm că omniscienţa creatorului poate fi grav avariată de energia dramatică a unor destine (care se pretind reale şi) care, deşi aspiră la cristalizarea în forme artistice a experienţelor lor, nu pot tolera modul artificial şi simbolic în care autorii propriilor lor personaje îi întruchipează. Despre ce creator e vorba? Despre Luigi Pirandello, pentru că situarea spectatorilor la polul opus celui obişnuit adaugă un element important de exegeză a piesei, prin care poziţia scriitorului însuşi este pusă surprinzător în discuţie. Spectacolul privit din fotoliile din sală ar fi reiterat teza neîncrederii pirandelliene faţă de autenticitatea actului interpretării în teatru. Pentru Marius Oltean există şi câţiva spectatori-personaje învestiţi cu acest rol receptiv – plasaţi în sală. Privit, însă, din partea opusă receptării curente, de către noi, spectatorii reali, spectacolul este nu numai „artă a înscenării", dar şi „artă poietică" a dramaturgului. Interesant, deşi şi **ei**, şi **noi** „vedem" acelaşi spectacol, noi vedem (înţelegem) ceva în plus faţă de ei. În vreme ce ei, personajele-spectatori, urmăresc teza pirandelliană, **noi**, cei de dincolo, privim procesul din chiar poziţia simbolică a scriitorului. Mai mult decât despre o criză a artei actorului, spectacolul lui Marius Oltean vorbeşte despre criza creatorului de a nu izbuti să stăpânească prin artă nuanţele adânci ale realului. Privim spectacolul cu ochii autorului copleşit de spaimă în faţa realului ireductibil.

Este şi motivul pentru care cele „şase personaje" aduc în scenă o atmosferă sumbră, coşmarescă. Sunt asemeni unor duhuri care nu-şi găsesc liniştea şi reclamă pătrunderea în ficţiune dintr-o durere existenţială sfâşietoare. Numai aici şi-ar putea găsi limanul mântuitor. În contrast cu fragilii şi stângacii „actori" îmbrăcaţi în alb şi gri, „personajele" sunt în negru şi pare că au suit (ele apar în scenă printr-o trapă) dintr-un infern ce nu le-a putut reţine, pentru că obsesia lor de „a mărturisi" şi a lăsa experienţa lor ca semn perpetuu prin artă a fost mai puternică. Grupul lor iscă uneori fiori de **horror** britanic, în plus ploaia fiind evocată şi chiar invocată (ironic-magic) de uriaşa umbrelă neagră care le însoţeşte pe personaje sau în jurul căreia ele se strâng ca în jurul unui ax. Poziţia lor faţă de „actori" este una de forţă, imperativă, bine susţinută de asprimea misterioasă a Tinei Moga (Fata vitregă), de gravitatea Ilenei Portase (Mama) şi de febrilitatea lui Radu Botar (Tatăl). Bun, de asemenea, jocul Narcisei Pintea în Madama Pace. Iar Radu Ţicudean, în Directorul-regizor, răspunde oportun provocărilor „personajelor", împreună cu Ginuc Crişan (Junele Prim), Cornel Miron (Primul interpret) şi Antoaneta Pop (Ingenua).

„Morala" pirandelliană scapă reverberaţii nebănuite în spectacolul lui Marius Oltean. Este criza actului **creator** (dramaturgic), nu numai a celui **interpretativ** (scenic), împletită cu obsesia personajului modern de a-şi autonomiza condiţia în naraţiune (dramă), de a pretinde libertatea totală de iniţiativă. Altminteri, jocul de-a autenticitatea şi înscenarea, la Pirandello, ar fi rămas aşa cum rămâne uneori: o anecdotă simpatică şi demagogică.

S.-V. P.

POEZIE ŞI DISTINCŢIE

DRAGOSTEA LUI DON PERLIMPLIN ŞI A BELISEI ÎN GRĂDINA SA **de Federico Garcia Lorca** ● TEATRUL MUNICIPAL „ANTON PANN" DIN RÂMNICU-VÂLCEA ● **Data reprezentaţiei: 1 septembrie 1996 ● Regia: Cristian Ioan ● Scenografia: Nina Ross (Marea Britanie) ● Costumele: Doina Antemir ● Distribuţia: Cristian Alexandrescu (Don Perlimplin), Corina Merişescu (Belisa), Corneliu Jipa (Marcolfa), Lidia Stratulat (Mama Belisei), Iulia Antonie (Primul spiriduş), Gabi Popescu (Al doilea spiriduş), Radu Constantin (Al treilea spiriduş), Gabi Tudorin (Al patrulea spiriduş), Doru Zamfirescu (Al cincilea spiriduş), Paul Liviu Cheloiu (Al şaselea spiriduş).**

Deschizându-şi stagiunea '96–'97 în prima zi de toamnă a acestui an răvăşit de politică, plin de surprize, dar şi plin de speranţă, Teatrul „Anton Pann" reuşeşte să ne sustragă pentru un ceas şi jumătate din vălmăşagul zbaterilor cotidiene pentru a ne reda eului nostru de taină, din care izgonita poezie a sentimentelor nu poate încă să dispară cu totul. A-i reaprinde lumina, a ne reaminti că dimensiunea profundă a existenţei noastre, de esenţă tragică, se desfăşoară doar între iubire şi moarte, devine acum pentru regizorul Cristian Ioan un soi de datorie morală, de care înţelege să se achite cu tandreţe. E ca şi

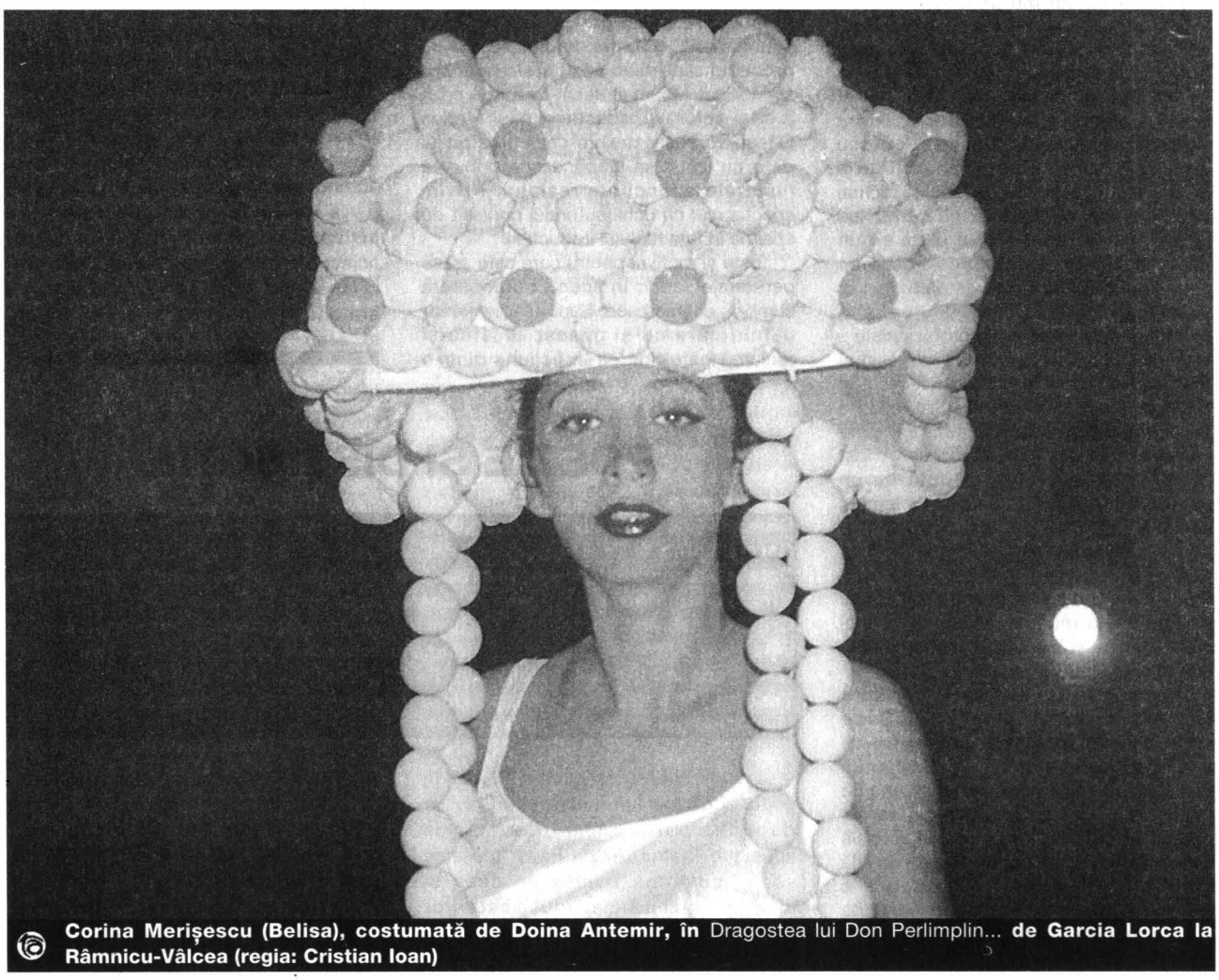
cum în întunericul dinaintea începerii reprezentaţiei, asemănător celui în care îndeobşte trăim, cineva ne-ar lua aproape cu duioşie de mână pentru a ne trece – prin poarta fermecată a teatrului – într-o altă lume, a spectacolului, în care nedesluşitele noastre chinuri se vor regăsi parcă purificate, în limpezi şi strălucitoare transfigurări metaforice. Regizorul a avut fericita inspiraţie de a pune actorii să interpreteze rolurile unei piese de teatru de păpuşi, reţinând şi amplificând poezia acesteia printr-o scenografie de maximă simplitate, menită să pună în valoare încântătoarele costume create de Doina Antemir. Atemporal caracterizante, aşa cum se şi cuvine într-o lume a esenţelor, a imposibilei iubiri, găsindu-şi salvarea în moarte, costumele acestei excelente scenografe impresionează prin fantezie şi puritate, ca şi prin originalitatea soluţiilor şi a materialelor folosite, din care ies adevărate opere de artă. Cât despre sugestivitatea acestora, putem spune că rar ne-a fost dat să vedem o mai subtilă transfigurare a promisiunilor erotice, a fructului copt care aşteaptă să fie cules sau, dimpotrivă, a imaculatei purităţi feciorelnice, ca în cazul celor două extraordinare costume create de Doina Antemir pentru personajul Belisa. El e interpretat cu farmec real şi bine jucată nevinovăţie de Corina Merişescu, care izbuteşte să-i confere Belisei şi acea naturală (şi sinceră!) predispoziţie spre nestatornicie, capabilă să „justifice" ucigătoarele chinuri ale lui Don Perlimplin, conturat decent, dar fără profunzime, de Cristian Alexandrescu. O apariţie insolită este cea a lui Corneliu Jipa în rolul slujnicei Marcolfa, pe care actorul o interpretează cu marcată „graţie feminină", dar păstrându-şi barba, ceea ce are darul nu numai de a da un agreabil pigment umoristic spectacolului, ci şi de a-i îmbogăţi registrele de referinţă psihologică.

Totul e făcut însă cu măsură şi constantă preocupare pentru un anumit stil al reprezentaţiei, atât de necesar în cazul dramaturgiei lui Lorca. Se străduieşte notabil să atingă acest stil şi Lidia Stratulat, în rolul mai puţin ofertant al Mamei Belisei. Materializând obsesiile lui Don Perlimplin, regizorul extinde numărul „spiriduşilor" piesei, actorii care-i interpretează având merite incontestabile în configurarea urzelii de lirism a reprezentaţiei.

Ca şi în cazul altor montări semnate de Cristian Ioan, câteva imagini se detaşează pregnant, aspirând – prin excelenţa lor – la includerea în orice antologie a spectacolului teatral contemporan: apariţia Belisei în rochia-i de fructe ale verii şi începutului de toamnă, reapariţia ei în rochie de mireasă, bogat ornamentată cu baloane albe, şi cu o superbă pălărie fantastă, făcută din mosorele de aţă şi din te miri ce, imensul vas circular, asemănător celui în care se ard ofrande şi care devine un pat nupţial al învolburatelor amăgiri erotice.

Spectacolul place şi îngândurează în egală măsură.

VICTOR PARHON



Corina Merişescu (Belisa), costumată de Doina Antemir, în Dragostea lui Don Perlimplin... **de Garcia Lorca la Râmnicu-Vâlcea (regia: Cristian Ioan)**

À la recherche du temps perdu

În mod sigur Proust şi-a dat mâna cu Freud pentru a determina programarea la rubrica de teatru TV a acestei valoroase restituiri din opera Hortensiei Papadat-Bengescu, atât de legată de motivul aspiraţiei!

În urmă cu ani, Televiziunea Română şi-a făcut un titlu de merit din acest minunat eseu cinematografic, **Concert din muzică de Bach**, realizat sub auspiciile unei prestigioase emisiuni literare TV. Astăzi politica Departamentului de teatru este orientată cu predilecţie spre „teleplay", prin care înţelege nu montarea şi înregistrarea unei piese în conformitate cu specificitatea limbajului televiziv, ci hibridul ce asociază în mod hazardat scene de interior, de o teatralitate mai mult sau mai puţin discutabilă, cu pasaje filmate diletantistic, în exterior, nerespectându-se legile sintaxei cinematografice. O excepţie, filmul lui Dinu Tănase se oferă spre studiu atât telespectatorilor, cât şi teleaştilor.

Trebuie amintit faptul că prozatoarea Hortensia Papadat-Bengescu a avut strânse legături cu teatrul, şi de sânge – un unchi dramaturg –, şi elective – a scris piese, iar rigorile genului dramatic au ajutat-o să-şi limpezească stilul atât de personal. Iniţial se cantonase într-o manieră sufocată de notaţia intimistă, frizând un lirism minor. La sfatul mentorului Eugen Lovinescu avea să evolueze spre observaţia lucidă, orchestrată într-o polifonie a diverselor voci, protagonişti, secundanţi, **raisonneur**-i, plus o bine disimulată instanţă auctorială. Dovadă, propriile mărturisiri: „Scriu şi public. Mă caut neobosit pe mine pentru a descoperi în mine lumea şi îmi caut drumul. Caut ceea ce mă poate lămuri din tumultul glasurilor suprapuse. (...) Am început a scrie, expresie cât mai simplificată a felului cum gândeam de complex, armonie cât mai reglementată a jazului meu frenetic de simţiri".

Faimoasele epitete ornante, prin care personajele sunt catalogate din start, acestea şi le conferă unele altora, mai rar fiindu-le atribuite direct de scriitoare. Lucrul este posibil pentru că pe laxa canava epică se ţes de fapt dialoguri reale şi imaginare, într-o colocvialitate prolixă, înrudită cu teatralitatea cea mai modernă.

Filmicitatea operei Hortensiei Papadat-Bengescu a semnalat-o Mihail Sebastian, dar însăşi scriitoarea invocă dezinvolt a 7-a artă în economia structurilor sale narative: „Nu-i trecuse prin gând să măsoare timpul parcurs sau să-şi proiecteze filmul trecutului lui". Lică – fiindcă despre el este vorba – va recurge la o astfel de recapitulare înspre finalul romanului, când renunţă să-şi conducă fiica pe ultimul drum, tocmai pentru că imaginile rememorate nu mai consună cu „imaginea" sa prezentă.

Probabil că nu întâmplător cu acest trop – chipul impasibil la asaltul amintirilor – se încheie filmul semnat de Dinu Tănase (scenariu şi regie) şi Constantin Chelba (imagine). Autorii transpunerii s-au substituit parcă romancierei, plasându-şi convenţia cinematografică (pigmentată cu fragmente de film documentar din epocă!) aproximativ la data la care cartea vedea lumina tiparului. Pe când filmul se emancipa tot mai mult faţă de teatru, anunţând şi apariţia sonorului (1927 a fost anul premierei „Cântăreţului de jazz" al lui Alan Crosland, regizor şi al unui „Don Juan", peliculă însoţită de o partitură executată de Orchestra filarmonică din New York).

Am menţionat amănuntul pentru a sublinia o coincidenţă ce ţine – desigur – de spiritul vremii: apelul personajului Rim, aflat într-o tardivă criză erotică, la un ajutor livresc, Don Juan-ul lui Molière, şi apoi la unul muzical, cel mozartian! Este

TELETEATRU

una dintre mostrele de ironie sarcastică aplicată de contemporana lui James Joyce introspectivilor ei eroi. Natura dublu ori triplu reflexivă a personajelor fiind foarte pronunţată în ciclul romanesc al familiei Hallipa, nu a fost deloc uşor să se opereze un decupaj satisfăcător, dar informaţiile legate de caractere, comportamente şi reacţii au fost complinite prin distribuţie, prin unghiuri de filmare, prin întreaga concepţie plastică (scenografia: Valeria Stoleru – decoruri şi Doina Levinţa – costume).

Inserturile plasează acţiunea în timp, într-o dâmboviţeană **belle epoque**, şi induc totodată un ritm alert succesiunii de secvenţe. Secvenţe deloc străine de o anume teatralitate calitativ superioară, montate conform unui elaborat sistem filmic de sinestezii sentimental-viscerale, susţinut în contrapunct de ilustraţia muzicală, esenţială. Ca, de altfel, şi jocul actorilor, care evoluează într-o stare de graţie vecină cu empatia, indiferent că au simple apariţii sau roluri consistente, portretizate copios şi prin modalitatea punerii în cadru.

Cu un zâmbet reţinut în colţul gurii şi cu o privire încărcată de tristeţi nerostite, Cornel Coman evocă personajul introvertit al soţului „decorativ" Drăgănescu. Dorin Varga îi conferă rivalului Marcian farmecul muzicianului **globe-trotter** onorând mondenitatea provincialei metropole, la început doar cu amabilitate, apoi cu interes sentimental. Elenei Drăgănescu Irina Petrescu îi ilustrează strălucit răceala crispată de „olimpică" amfitrioană „corneliană". Fory Etterle (Rim) ascunde sub un aparent timid rictus de afabilitate conjuncturală machiavelismul unui ins cu nebănuite refulări lubrice. Ica Matache îi împrumută „blândei" Lina o falsă bonomie ce-i maschează personajului şiretenia arivistă nu foarte ageră. Atribut ce vine să sprijine şi veridicitatea înrudirii multă vreme tăinuite cu „strigoaica" Sia, juna pe cât de placidă pe atât de uşuratică, ipostaziată de Mihaela Gagiu. Dana Comnea, cu o reticentă distincţie, este tăcuta, dar iscoditoarea Mini. Ada D'Albon are un haz teribil şi o mobilitate a expresiei pe măsura vervei şi sagacităţii neiertătoarei feministe Nory. Exfăinăreasa Ada Razu – Carmen Strujac – îşi şfichiuieşte cu găunoasa-i infatuare partenerii. Radu Ionescu are capacitatea de a închide în fizionomia sa gradat emaciată întreaga poveste ridicolă a viciosului prinţ Maxenţiu, chinuit de un maladiv orgoliu şi o impudică boală. Prin simpla-i privire care, din umil-insolentă, devine blazat-cinică, Ovidiu Iuliu Moldovan schiţează discret dar ferm evoluţia fantelui de mahala, ajuns din plutonier de cavalerie maestru de echitaţie, din Lică Trubadurul, Bazil Petresco. Stop-cadrul pe chipul acestui personaj cu cert viitor în politică adevereşte în mod categoric valoarea premonitorie a prozei Hortensiei Papadat-Bengescu.

Este una dintre dimensiunile excepţionale ale acestei melopei deopotrivă caustice şi grave care, dincolo de aparenţele frivolităţii mediilor prezentate, radiografiază nemilos stratificările freudiene ale unei societăţi româneşti dospind în permanenţă de parvenitism şi veleitarism, susceptibilitate şi vanitate, instinctualitate şi perfidie. Un amalgam ambiguu de promiscuă degenerescenţă, care infestează până şi aspiraţia, ce nu se poate menţine într-o apolinică stare pură, devenind simplu snobism.

O uimitoare intuiţie, readusă în actualitatea ce o confirmă dramatic.

IRINA COROIU

Dedesubturi

Inaugurăm în acest număr o rubrică în care, așa cum sugerează și titlul ei, vom semnala, ori de câte ori va fi cazul, detalii ce sunt îndeobște trecute cu vederea în analizele „serioase" (cronici, eseuri, studii) ale spectacolelor. Este vorba despre acele amănunte distonante, aparent nesemnificative și aparent nesupărătoare – obiecte de recuzită, piese de costum, particularități ale aspectului scenic al actorilor și câte or mai fi sau s-or mai ivi – care, neglijate de regizor, scenograf, interpreți, nu scapă aproape niciodată, în schimb, atenției celor din sală. Pe scenă totul se vede și totul capătă, pentru spectatori, însemnătate – e un lucru știut; iar cei care nu l-au aflat încă ori l-au uitat (din ce în ce mai mulți, se pare) nu trebuie să se mire atunci când constată că din spectacolul sau rolul lor memoria câte unui privitor a reținut doar... nuca din perete.

Dar să nu rămânem la suprafața chestiunii, ci să trecem la dedesubturile ei. De pildă, fiindcă veni vorba, la dessous-uri. În multe spectacole apar, fie că așa cere textul, fie că așa îi place regizorului (și, la urma urmei, și publicului), doamne și domnișoare în cămăși de noapte; mai nou, de când cu moda teatrului „ritualic", chiar și domni. În mod normal, acasă, în pat, cămașa de noapte este, ca să zic așa, veșmânt unic. Pe scenă, dintr-o firească decență, doamnele și domnii ce o poartă își trag pe sub ea și o altă parte de îmbrăcăminte. Indispensabilă. De cele mai multe ori, însă, croiala și textura acesteia se conturează cât se poate de clar pe haina de deasupra, producând un peisaj din cale-afară de dizgrațios, când nu de-a dreptul indecent. Desigur, e de vină și lumina reflectoarelor, și subțirimea pânzei din care se confecționează costumele, dar situația ar putea fi, totuși, evitată prin alegerea unei lenjerii mai discrete. Altminteri, ochii celor din sală se vor îndrepta, periodic dacă nu permanent, nu spre „viziunea" regizorului ori spre „trăirea" actorului, ci spre... ați înțeles, cred, ce! Dovezi? Comentariile vesele ale unui grup de adolescenți așezați în spatele meu la o reprezentație cu **Fuga**, *unde un tânăr (și, altfel, brav interpret) purta, pe sub eleganții pantaloni albi ai personajului, niște foarte evidente dessous-uri personale, colorate (albastre!)... Un asemenea „amănunt" poate, precum buturuga din proverbul autohton, să dea peste cap tot dramatismul unui moment. Să-l așeze, vorba franțuzului, dessous-dessus. Adică, în traducere liberă, cu dedesubturile deasupra.*

ALICE GEORGESCU

BUTURUGA MICĂ

SCURTĂ ANCHETĂ – 1996

1. Care este cel mai bun spectacol românesc văzut vreodată de dumneavoastră?
2. Dar în ultimii șapte ani?
3. Dar în ultima stagiune?

Prof. univ. ILEANA BERLOGEA, Academia de Teatru și Film din București:

1. Trilogia antică, **regia: Andrei Șerban, Teatrul Național din București, 1990.**

2. Același.

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

VALENTIN SILVESTRU, critic de teatru:

1. Danton **de Camil Petrescu, regia: Horea Popescu, Teatrul Național din București, 1972.**

2. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete, 1995.**

3. Chira Chiralina, **după Panait Istrati, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila.**

MIRCEA GHIȚULESCU, critic de teatru:

1. O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra", 1975;** Azilul de noapte **de Maxim Gorki, regia: György Harag, Teatrul Maghiar din Cluj, 1979;** Maestrul și Margareta **după Mihail Bulgakov, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic, 1980.**

2. Richard III **de Shakespeare, regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul Odeon, 1993.**

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

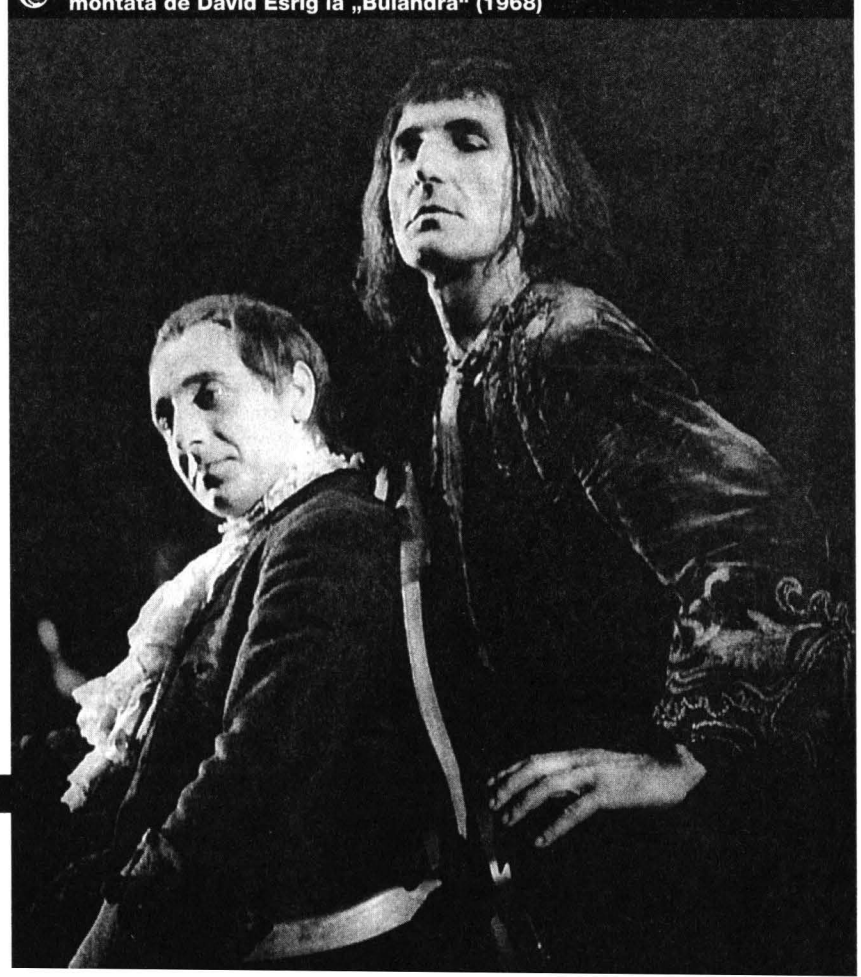
DORU MAREȘ, critic de teatru, ziarul „Cotidianul":

1. ... au pus cătușe florilor... **de Fernando Arrabal, regia: Alexander Hausvater, Teatrul Odeon, 1992.**

2. Același.

3. Antigona **de Sofocle, regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț;** Conu' Leonida față cu reacțiunea **de I. L. Caragiale, regia: Anton Tauf, Teatrul Dramatic din Baia Mare.**

Marin Moraru și Gheorghe Dinică în Nepotul lui Rameau **de Denis Diderot, montată de David Esrig la „Bulandra" (1968)**



Scenă din Revizorul **de Gogol (în centru, Toma Caragiu), pusă în scenă de Lucian Pintilie la „Bulandra" (1977)**

ION CARAMITRU, actor, preşedintele UNITER:

1. Leonce şi Lena **de Georg Büchner, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra", 1971.**

2. Ubu Rex cu scene din Macbeth, **regia: Silviu Purcărete, Teatrul Naţional din Craiova, 1991.**

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

CRISTINA DUMITRESCU, critic de teatru, ziarul „Cotidianul":

1. Livada cu vişini **de Cehov, regia: Lucian Pintilie, Teatrul „Bulandra", 1968;** Nepotul lui Rameau **de Diderot, regia: David Esrig, Teatrul „Bulandra", 1969;** Cum vă place **de Shakespeare, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra", 1961;** Revizorul **de Gogol, regia: Lucian Pintilie, Teatrul „Bulandra", 1972;** Livada cu vişini **de Cehov, regia: György Harag, Teatrul Naţional din Târgu-Mureş, 1982.**

2. Trilogia antică, **regia: Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1990.**

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

VLAD RĂDESCU, actor:

1. Nepotul lui Rameau **de Diderot, regia: David Esrig, Teatrul „Bulandra", 1969.**

2. Medeea, **din** Trilogia antică, **regia: Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1990.**

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

Prof. univ. SANDA MANU, regizor, vicepreşedinte al UNITER:

1. Revizorul **de Gogol, regia: Lucian Pintilie, Teatrul „Bulandra", 1972.**

2. Ubu Rex cu scene din Macbeth, **regia: Silviu Purcărete, Teatrul Naţional din Craiova, 1991.**

3. Chira Chiralina **după Panait Istrati, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila.**

IONELA LIŢĂ, ziarist, „Adevărul literar şi artistic":

1. Trilogia antică, **regia: Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1990.**

2. Richard III **de Shakespeare, regia: Mihai Măniuţiu, Teatrul Odeon, 1993.**

3. Fraţii **de Sebastian Barry, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Dramatic din Braşov.**

IOSIF NAGHIU, dramaturg:

1. Tango **de Mrožek, regia: Radu Penciulescu, Teatrul Mic, 1969.**

2. Marat/Sade **de Peter Weiss, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul Naţional din Cluj, 1991.**

3. Profesionistul **de Dušan Kovačević, regia: Horea Popescu, Teatrul Naţional din Bucureşti.**

MIHAI MĂLAIMARE, actor, regizor, directorul Teatrului „Masca":

1. Richard III **de Shakespeare, regia: Horea Popescu, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1981.**

2. Şi a venit îngerul **după Gabriel Garcia Márquez, regia: Anca Florea, Teatrul „Masca", 1995.**

3. –

OLIVIA CHIRVASIU, ziarist, „Evenimentul zilei":

1. Furtuna **de Shakespeare, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra", 1981.**

2. Trilogia antică, **regia: Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1990;** Ubu Rex cu scene din Macbeth, **regia: Silviu Purcărete, Teatrul Naţional din Craiova, 1991.**

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

ALEXANDRU DARIE, regizor, Teatrul „Bulandra“:

1. Furtuna **de Shakespeare, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra“, 1981;** Procesul **de Suhovo-Kobîlin, regia: György Harag, Teatrul de Comedie, 1985;** Troilus şi Cresida **de Shakespeare, regia: David Esrig, Teatrul de Comedie, 1964;** Livada cu vişini **de Cehov, regia: György Harag, Teatrul Naţional din Târgu-Mureş, 1982.**

2. Visul unei nopţi de vară **de Shakespeare, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra“, 1991;** Fuga **de Mihail Bulgakov, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul de Comedie, 1994.**

3. Trei surori **de Cehov, regia: Alexandru Darie, Teatrul „Bulandra“.**

OANA POPESCU, consilier, Direcţia Teatrelor din Ministerul Culturii:

1. Karamazovii **după Dostoievski, regia: Dan Micu, Teatrul „Nottara“, 1982;** Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă **de Horia Lovinescu, regia: Dan Micu, Teatrul „Nottara“, 1983.**

2. Pelicanul **de Strindberg, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul Levant, 1994;** Trilogia antică, **regia: Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1990.**

3. O, ce zile frumoase! **de Beckett, regia: George Tudor, Teatrul „Arlechino“ din Braşov.**

NICOLAE SCARLAT, regizor:

1. Cum vă place **de Shakespeare, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra“, 1961.**

2. Trilogia antică, **regia: Andrei Şerban, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1990.**

3. Mireasa mută **de Ben Jonson, regia: Alexandru Tocilescu, Teatrul de Comedie.**

VIRGIL OGĂŞANU, actor, directorul Teatrului „Bulandra“:

1. Rinocerii **de Eugen Ionescu, regia: Lucian Giurchescu, Teatrul de Comedie, 1965;** Răceala **de Marin Sorescu, regia: Dan Micu, Teatrul „Bulandra“, 1977.**

2. Patul lui Procust **după Camil Petrescu, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul „Bulandra“, 1995.**

3. Danaidele, **regia: Silviu Purcărete.**

ALICE GEORGESCU, critic de teatru, revista „Teatrul azi“:

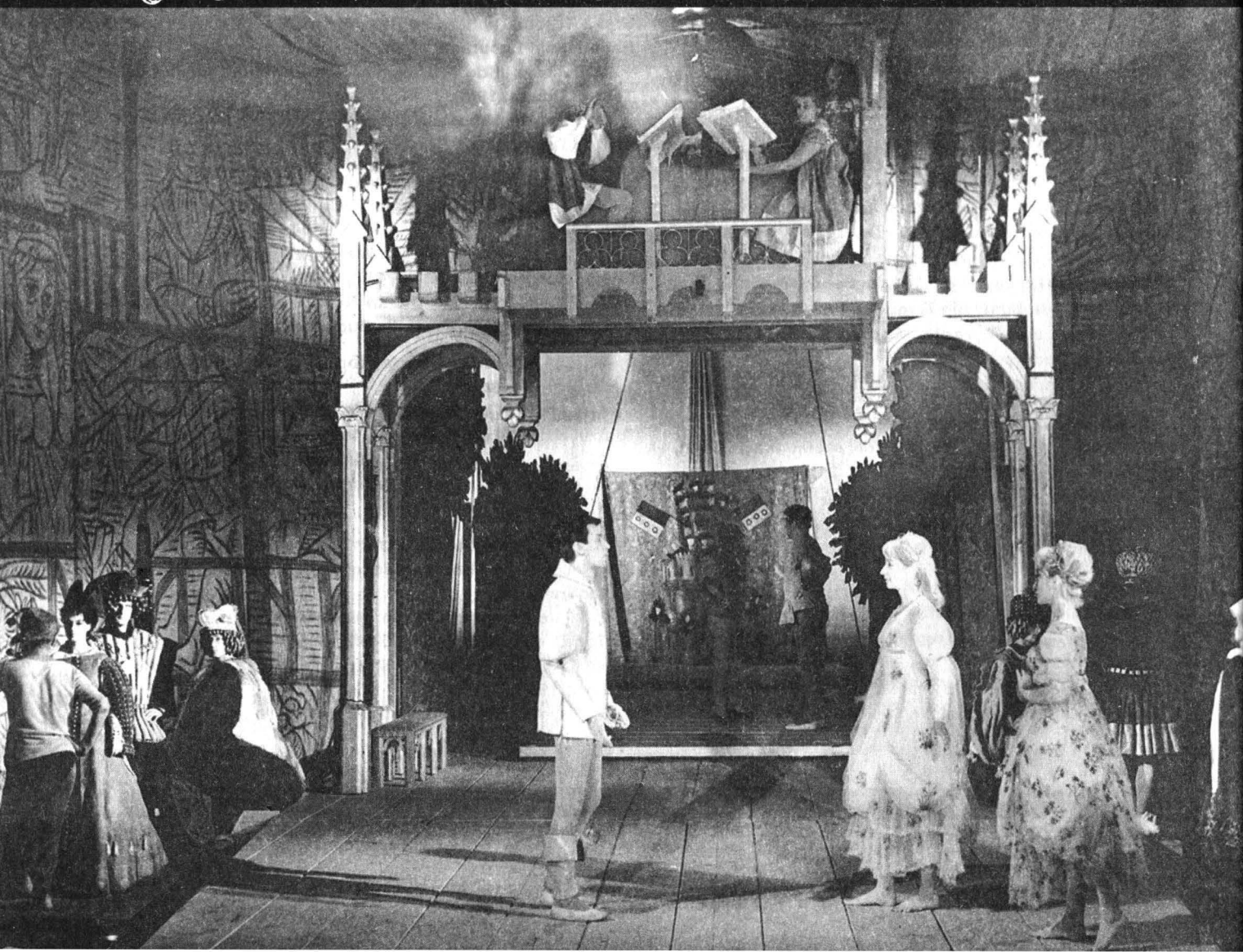
1. Regele Lear **de Shakespeare, regia: Radu Penciulescu, Teatrul Naţional din Bucureşti, 1970.**

2. Visul unei nopţi de vară **de Shakespeare, regia: Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra“, 1991.**

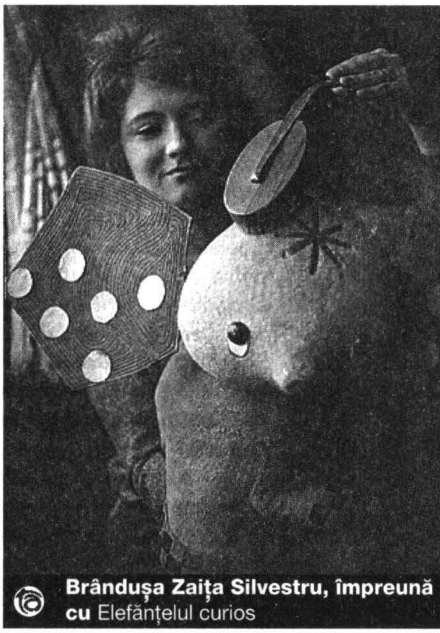
3. Chira Chiralina **după Panait Istrati, regia: Cătălina Buzoianu, Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila.**

A consemnat DAN PREDESCU

Imagine din Cum vă place **de Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, la „Bulandra“ (1961)**



BRÂNDUȘA ZAIȚA SILVESTRU: „Să stăpânești arta de a te face invizibil“



Brândușa Zaița Silvestru, împreună cu Elefănțelul curios

❑ **În 1995 s-au aniversat cincizeci de ani de la înființarea Teatrului „Țăndărică“. Istoria acestui loc o cunoașteți îndeaproape, momentele sale memorabile împrumutându-și strălucirea și de la harul și iscusința dumneavoastră. Lista spectacolelor la a căror reușită ați contribuit – ca actor, asistent de regie, regizor – este foarte lungă și își are, dacă nu mă înșel, primele repere în 1951.**

■ Teatrul „Țăndărică“ s-a înființat practic în 1949, iar eu sunt angajată din 1950. Am intrat foarte devreme în Teatrul „Țăndărică“, nici nu împlinisem 15 ani. Am început dintr-o joacă, la vârsta păpușilor, și apoi condițiile politice, sociale m-au obligat să mă angajez aici, urmând ca, într-un fel, să fiu capul familiei. Tatăl meu a fost arestat și ținut opt ani în închisoare, pentru că fusese primar la Botoșani, cu mult timp în urmă.

❑ **Cum vă simțiți azi, când s-au adunat atâtea „clipe de viață“, imagini, impresii, turnee, spectacole – o sumă de lumi pe care nu orice om are șansa să le străbată?**

■ Sunt mulțumită cu locul pe care l-am câștigat prin muncă și prin admirația spectatorilor.

❑ **În gesturile și modul dumneavoastră de a interpreta se distilează o serie întreagă de experiențe. Ce întâlniri importante v-au marcat începuturile atât de timpurii ale carierei?**

■ Am colaborat la mai multe spectacole cu regizoarea Margareta Niculescu. Din punct de vedere artistic, era un om extraordinar. Și cred că a rămas așa. Nu înțeleg de ce, după ce a plecat din România, n-a mai vrut să facă regie de teatru de păpuși. A mai creat la Oslo două spectacole, după care activitatea ei s-a întrerupt. Când a venit în vizită în România, mi-am exprimat părerea că e păcat ca un asemenea talent și o asemenea minte sclipitoare să nu producă în continuare, dar ea mi-a răspuns că acum este vremea oamenilor mai tineri, cu o concepție mai modernă despre spectacol. Montările clasice nu sunt însă nicidecum desuete, cred eu. Dacă este bine făcut, un spectacol e tot timpul valabil și m-am convins de asta chiar cu ocazia recitalului meu **Coțofana hoață**. Atunci când este solid articulată, o montare poate fi receptată de toate vârstele, de oameni foarte diferiți. E un adevăr care a fost probat și de turneul în Singapore. Sigur, acesta e un recital practic fără text, are doar muzică și sunete onomatopeice care produc o atmosferă plină de culoare, ritmată, imaginativă, dar și o parte din hazul spectacolului.

❑ **Meseria de actor-păpușar este una plină de taine. Cum reușiți să le comunicați studenților dumneavoastră de la Academia de Teatru și Film?**

■ Trebuie să vă spun că e o muncă dură. Rezultatele se văd doar atunci când stăpânești și mișcările fine care însuflețesc păpușa, dar și un tip de comunicare foarte nuanțat. Stârnești reacții în public, și cu această încărcătură de aplauze, râsete, strigăte, bucurie trebuie să mergi mai departe, să continui povestea. În aparență, lucrurile sunt ușoare, ca în joacă, însă efortul fizic este cu totul deosebit, iar talentul actoricesc, temperamentul trebuie să aibă relief. Fără disciplină, fără o muncă susținută, fără o străduință de bijutier în cizelarea detaliilor, fără studiu individual nu se poate căpăta siguranța care personalizează o păpușă, o mască și îi dă viață. Trebuie să stăpânești arta de a te face invizibil, făcând personajul vizibil și adevărat, convingător pentru un public care nu admite falsul. Până când studenții capătă experiență, până când reușesc să descopere ce e o păpușă, cum e făcută, cum trebuie să o miște (fiindcă fiecare păpușă are personalitatea ei și nu vrea să se miște decât într-un anumit fel) curge un timp al explorărilor, al curiozității, care îi apropie de misterul meseriei. Fiecare material cere un anumit stil de mânuire, are o flexibilitate și o căldură proprie. Din păcate, facultatea nu ne oferă prea multe mijloace prin care să putem confecționa păpușile. Studenții aduc de acasă materiale sau le cer de la centre de croitorie, își fac cumva rost de lucrurile pe care nu le au la dispoziție, deși le sunt atât de necesare. De fapt, așa am procedat în primul an de înființare a secției de păpuși-marionete... Ne-am dus în câteva centre de croitorie și am obținut materiale. Acum, aproape cu fiecare an I procedăm identic: le cerem să-și găsească singuri lucrurile obișnuite, absolut necesare însă pentru realizarea păpușilor.

❑ **Trebuie să găsească treaptă cu treaptă aparențele păpușii, înainte de a porni în căutarea duhului ei.**

■ Așa este. Studenții au foarte mult de muncit după aceste etape preliminare. În general, sunt copii foarte serioși. Însă după anul III, când încep să aibă dreptul de colaborare, se ocupă mai mult de asta decât de temele din facultate. Le mai scade puțin entuziasmul și mai ales forța de muncă, pentru că sunt extrem de solicitați. Se descoperă că sunt talentați, majoritatea „fac“ voci pentru desene animate, apar în clipuri – și „pe viu“, și cu păpuși. Sunt încântată că reușesc să-și găsească acest dever, numai că trăiesc și îngrijorarea că nu mai au elanul, dorința de a atinge un stil personal, de a-și experimenta posibilitățile, de a-și inventa și exprima limbajul propriu. Există perioade de maximă solicitare, dar, dincolo de ele, sigur că realele calități nu se tocesc, nu se epuizează. Seriozitatea lor e probată și în spectacolele pe care le realizează acum, ca angajați ai Teatrului „Țăndărică“.

❑ **Să ne întoarcem acum la cariera dumneavoastră scenică, la rolurile din atâtea spectacole a căror amintire nu s-a estompat –** Elefănțelul curios **(1963),** Cele trei neveste ale lui Don Cristobal **(1965),** Gulliver în țara păpușilor **(1966),** Peter Pan **(1971),** Sânziana și Pepelea **(1974),** Puiul **(1978) – și la care ați semnat și regia.**

■ Înainte de acestea, în 1957, a fost și **Micul Muck**, un rol foarte frumos, pe care l-am iubit foarte mult. Montarea era realizată de Miron Niculescu. Cu un an înainte fusesem Vera din **2–0 pentru noi**, în regia lui Renée G. Silviu – un spectacol pentru adulți, care a avut un imens succes. După aceea, teatrul nostru n-a mai reușit să aducă spectatori atât de mulți – poate doar la „Nocturne“. Dar acest **2–0 pentru noi**, jucat la sala „Orfeu“, deci într-un spațiu de mare capacitate – cam 600 de locuri – era foarte reușit și „prindea“ la public. Renée G. Silviu a

fost de fapt cea a cărui trupă s-a unit cu Teatrul „Ţăndărică" la câtva timp de la înfiinţarea acestuia. Avea o trupă de păpuşi într-un spaţiu aflat în apropierea actualului magazin „Victoria". Eu n-am cunoscut-o atunci, dar am ajuns practic eleva ei când a venit la „Ţăndărică". M-a învăţat cum să mânuiesc păpuşile, cum să creionez un rol. Toţi cei care au urmat cursul ei au devenit personalităţi, directori de teatre, regizori; Horia Davidescu, Kovács Ildikó au studiat cu Renée G. Silviu şi cu Marietta Sadova – cea care ne-a învăţat cum să vorbim, cum să descoperim forţa şi expresivitatea vocii. În plus, Margareta Niculescu era o directoare excepţională. În continuare avem şansa unui om foarte generos şi sufletist – Mihaela Tonitza Iordache –, care e gata întotdeauna să răspundă la orice propunere, şi se pare că acest lucru diversifică munca noastră.

❑ **Aţi colaborat cu foarte mulţi regizori: Nicolae Massim, Ştefan Lenkisch, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete, Cristian Pepino, Victor Ioan Frunză...**

■ Cu Victor Ioan Frunză am făcut un recital în 1984: **Arvinte şi Pepelea** de V. Alecsandri. Din păcate, a trebuit să renunţ la el. Îmi solicita prea mult vocea. Efortul de a-mi transforma atât de des glasul pe durata unei ore mi-a creat neplăceri. Am avut trei pareze vocale şi atunci, decât să-mi pierd glasul pentru totdeauna, am renunţat, cu regret, la spectacol.

❑ **Chiar şi momentele dificile pot iradia o discretă aură de nostalgie. Ce alte întâlniri fixează repere ale carierei?**

■ Am colaborat cu David Esrig, care a început la noi un spectacol despre Adam şi Eva, cu Sică Alexandrescu – era vorba de un Gogol, dar nici acest proiect nu s-a finalizat. Cu Massim am lucrat mai multe spectacole, printre care şi **Gulliver în ţara piticilor**. Aveam avantajul de a fi frumoasă, eram foarte tânără şi mă simţeam impresionată când copiii veneau şi de câte treizeci de ori, erau în sală în fiecare duminică. De câte ori se juca **Gulliver** îi vedeam stând în primul rând, alături de bunicii lor. Şi în fiecare pauză veneau la mine, nu aveam timp nici să-mi trag sufletul. Erau un băieţel şi o fetiţă care mi se aşezau de fiecare dată, unul pe un genunchi, altul pe celălalt genunchi, ca în Delavrancea. Era o mare bucurie pentru mine. În **Peter Pan** aveam rolul Wendy, un alt reper important pentru mine şi pentru teatru. Am fost Cenuşăreasa, Scufiţa Roşie, am jucat în **Dumbrava minunată** – un recital gândit pentru mine de Cristian Pepino. Din păcate, s-a scos din repertoriu, eu cred că nejustificat, pe motiv că nu place copiilor, ceea ce este un neadevăr „emis" de serviciul nostru organizatoric. De fiecare dată, în fiecare teatru, există şi slăbiciuni, şi putere. Aici a fost o slăbiciune din partea mea că nu m-am opus mai categoric. Un artist nu se înşală aproape niciodată asupra muncii lui, când ştie că a făcut un lucru foarte bun. Simţeam aplauzele copiilor, reacţiile lor de mare entuziasm. Şi atunci, cum se poate suspenda un astfel de spectacol?

❑ **Privindu-vă gesturile, mimica, ascultându-vă glasul şi dincolo de vitrina colorată a scenei, îmi dau seama că păpuşile au un spirit viu, pe care l-aţi primit şi l-aţi modelat de atâtea ori încât v-a devenit propriu. Cum simţiţi acest duh al păpuşii, care umple de mirare şi de lumină ochii copiilor şi care există în dumneavoastră pe scenă, dar şi în afara ei?**

■ Cred că însuşi faptul că trebuie să căutăm cu fiecare spectacol, să dăm o părticică din noi, că trebuie să ne traspunem în spiritul publicului nostru, al copiilor, să fim aidoma unor duhuri bune care îi prind de mâini ca să nu se rătăcească, că le sporim emoţiile şi mirările, ne atinge şi ne modifică şi pe noi. Când ajungem să simţim că eforturile noastre sunt apreciate, primim efectiv o infuzie de tinereţe din partea publicului. Această bucurie pe care o trăim când munca noastră e răsplătită prin reacţia lui... cred că şi asta ne menţine un spirit mai tânăr, viu. Aproape în permanenţă trebuie să descoperim lucruri inedite, care să-i surprindă pe copii şi să le stârnească fantezia. Există, poate, şi în fiecare dintre noi o predispoziţie, care fixează la un moment dat nişte date genetice. Aceste întâlniri repetate cu realitatea netrucată a reacţiilor celor care te urmăresc, dragostea lor au adus o lărgire a capacităţii de înţelegere şi pe mulţi ne-au făcut să devenim ceva mai buni.

ADINA BARDAŞ

Brândușa Zaița Silvestru și o Cenușăreasă în trei ipostaze (Teatrul „Țăndărică", regia: Cristian Pepino)

CEVA DESPRE RAȚIONAMENTUL INVERS

Mintea noastră cea de toate zilele nu acționează nici unitar, nici echivoc, nici liniar, deși se spune că omul este singurul animal înzestrat cu rațiune (în urma valurilor succesive de OZN-uri, e mai precaut azi să adăugăm: de pe Pământ), ceea ce, pentru cei mai mulți, înseamnă să gândești și să te comporți previzibil, conform unor date, norme sau comandamente, prin urmare conformist. Când cineva se încinge și debitează prostii i se spune: „Fii, domnule, rațional!". Când doi sau mai mulți se iau la bătaie, le recomandăm, îndeobște la persoana I plural, ceea ce presupune, pentru a fi mai convingători, o autoimplicare: „Să fim, domnilor, raționali!". Chiar și alimentația rațională – cu precădere la români – a reprezentat un apel nu de a mânca prin rații, ci de a recurge la rațiune spre a ne hrăni cât mai prost și cât mai puțin, sugerându-ni-se că numai cei iraționali mănâncă bine și mult. Astfel că tot la rații se ajungea („Vedeți că se dă rația la ulei și la zahăr", „Oare ajunge pentru toți?", „Eu zic să vă grăbiți, că nu se știe..."), dovedindu-se, dacă nu rădăcina comună, măcar familia comună.

De ce am intitulat aceste rânduri „Ceva despre raționamentul invers"? Asta ar însemna – spun raționalii – că există și un raționament „vers". Păi există, chiar dacă nu se numește astfel.

Când zici: „Mamiferele nasc pui vii. Vaca e mamifer, deci naște pui vii" este, nu-i așa, un raționament corect, cu alte cuvinte „vers". Când, însă, zici: „Boul e mamifer și are coarne. Omul este și el mamifer, deci are coarne" te situezi pe o poziție inversă în raport cu logica, adică produci un sofism. Un singur sofism poate fi considerat un accident de gândire și, ca atare, ne apare ca scuzabil. Producând sofisme în serie nu devii neapărat filosof sofist, ci suspect de oarecare dereglări neuro-psihice și se impune tratament. Dar acesta e un caz extrem și nu face obiectul însemnărilor de față.

Un caz de raționament invers, oarecum la modă, îl oferă – cel puțin în aparență – introducerea adverbului **deci** (care este concluziv) la începutul judecății. Fenomenul apare atât la unii oameni inculți, cât și la unii oameni culți, ba chiar docți, și este accentuat de prezența lor orală la discuții ori interviuri la Radio sau Televiziune. Întreabă reporterul: „Cum vedeți rezolvarea problemei cutare?" „Deci – răspunde cel întrebat – avem de-a face cu o problemă complicată." Deci... ce? Sau, mai precis, la ce? „Eu cred – spune un personaj participant la o discuție, colocviu, masă rotundă, simpozion, dezbatere, seminar, reuniune, sau cum vreți să-i spuneți – că trebuie să pornim cu începutul..." Și explică el cum pornește cu începutul. Mă rog... „Domnul X ce părere are?" întreabă moderatorul, amfitrionul, prezidentul, decanul de vârstă sau decanul pur și simplu. „Deci – intră în discuție domnul X – eu aș porni invers..." Și chiar invers pornește, punând concluzia (**deci**) la început.

Am încercat să aflu – nu numaidecât prin psihanaliză – care e mecanismul acestui **deci** înfigăreț, băgăcios, înfumurat, care precedă raționamentul împotriva oricărui raționament. Am ajuns la următoarea explicație (observați că nici măcar aici n-am pus cuvântul **deci**): cel întrebat sau cel căruia i s-a dat ori a luat singur cuvântul (fără să i se dea, adică) își face în câteva fracțiuni de secundă un examen mental și constată că „ipoteza preopinentului e greșită, întrucât problema stă altfel", „deci", zice el cu voce tare, „eu sunt de altă părere". **Deci** continuă un discurs interior pe care vorbitorul nu l-a dezvăluit, neglijând faptul că „deci" trebuia să încheie discursul interior și nu să-l introducă pe cel exterior, adică sonor. Sau: „tipul e antipatic și infatuat..." (discurs interior), „deci mă opun categoric unui astfel de mod de a pune problema" (discurs exterior). Sau: „la întrebarea asta nu știu să răspund..." (fragment de discurs interior) „deci eu zic să vedem mai întâi dacă lucrurile sunt bine formulate..." (fragment de discurs exterior) „...și în timpul cât dau din gură, mă gândesc ce aș putea să răspund..." (fragment de discurs interior) „...așa că să vedem mai întâi ce a spus în chestiunea asta Aristotel (Kant, Kierkegaard, Vasilescu, domnul prim-ministru" etc.) (fragment neterminat de discurs exterior). Adică-telea, îți iei un răgaz de gândire și în timpul ăsta bați câmpii. Când nu bați câmpii până la sfârșit, se poate considera un accident și, **deci** (aici merge!), e scuzabil. Când bați însă câmpii fără oprire e bine să știi că a doua oară nu vei mai fi invitat la discuție, decât cel mult dacă amfitrionul vrea cu orice preț să te compromită. Oricum, însă, acest des folosit **deci** la

PUNCTE DE VEDERE

început de judecată pare (sau este) un raționament invers (care înlocuiește premisa prin concluzie) și nu doar un simplu tic.

Cum apare „raționamentul invers" în teatru? Mai întâi să exemplificăm cu raționamente corecte: „Autorul Ics scrie piese bune. Deci, el este un dramaturg bun". Sau: „Regizorul Igrec a făcut spectacole excelente. Deci, el este un regizor foarte bun". Sau: „Actorul Zet a jucat minunat. Deci, el are talent". Și așa mai departe, cu o recomandare: să ne oprim înaintea cuvintelor „capodoperă", „geniu", „cel mai mare", „cel mai bun", „cel mai talentat" etc.

Uneori, însă, raționamentul se produce invers, astfel că auzim sau citim: „Regizorul Cutare este bun. Deci spectacolul acesta e bun". Sau: „Actorul XYZ este talentat. Deci, chiar dacă în spectacolul acesta joacă prost, hai să-i dăm un premiu".

Raționamentul invers trece cu vederea (buretele?) peste spectacolele și interpretările mediocre sau de-a dreptul jalnice numai fiindcă regizorul (actorul, scenograful) este socotit (pe drept sau nu) un om talentat.

Raționamentele, ca și talentele, se mai și poticnesc.

DUMITRU SOLOMON

Duelul (3)

– Întâlnirile mele cu Don Camilo –

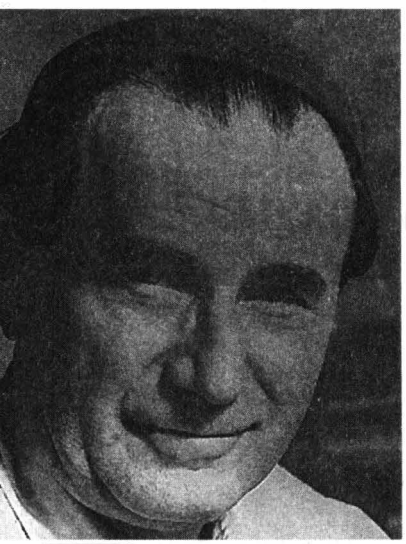
Dar, vreme trece, vreme vine... şi iată că am ajuns în sprânceana primăverii anului 1972.

Paul Stratilat mă invită la Radio să joc Danton într-un serial scris de N. Al. Toscani după piesa omonimă a lui Don Camilo.

Au mai fost poftiţi G. Cozorici, Ov. I. Moldovan, Ion Caramitru, Mihai Heroveanu, Ion Marinescu, G. Ghiţulescu, Corado Negreanu, Mihai Dogaru, Alfred Demetriu ş.a.

Scenele Convenţiei s-au înregistrat în Sala de Concerte a Radiodifuziunii. Capacităţile studiourilor de flatare şi prelucrare a sunetelor, ca şi fonoteca de zgomote, destul de redusă, au obligat întregul colectiv să recurgă la mijloace „naturale" în rezolvarea multiplelor ambianţe sonore, cât şi la dispunerea în planuri diferite faţă de microfon, mergând până la o reală punere în scenă pentru secvenţele care presupuneau mai multe personaje sau deplasări semnificative ale acestora. Ce mai, am jucat piesa în toată legea, mai puţin atributele vizuale cum ar fi... decorul, costumele, machiajul, lumina, etc., etc... Cât priveşte caracterele, personajele, **personalităţile** (vom vedea mai târziu, dacă vom reuşi să ne ducem planul acestei intervenţii până la capăt), ei bine, fiecare s-a străduit să fie cât mai aproape de cerinţele textului, pe de-o parte, şi să nu-şi trădeze propria credinţă, pe de altă parte.

În ceea ce mă priveşte, am căutat să strecor o lumină complementară de sensibilitate „forţei" pe care Paul Stratilat căuta să o imprime fiecărei scene, aproape replică de replică. A fost o bătălie despre care, dacă nu am câştigat-o, nici nu pot să spun că a fost devastatoare pentru mine. Ba chiar am reuşit să „contabilizez" un set de intenţii, să exorcizez câteva edecuri aparent necesare şi de veche tradiţie în îndeletnicirea actoricească. Cele trei episoade, **Invazia prusacă**, **Singur împotriva duşmanilor** şi **În preajma ghilotinei**, au trecut în undă pentru prima oară la 13, 14 şi 15 martie 1972.



Camil Petrescu

Întâmplarea a făcut să-mi fie de mare priinţă gândul cel bun de a considera cu deosebită atenţie „petrecerea" mea radiofonică pe acest ocean în plină dezlănţuire stihinică pe care Camil Petrescu l-a potopit peste lumea teatrului şi l-a intitulat (ignorând tradiţia americană care-şi botează uraganele doar cu nume de femei) **Danton.**

Radu Beligan schimbase fotoliul directorial de la Teatrul de Comedie cu cel de Director General al Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti. Între numeroasele planuri ambiţioase care urmăreau să împletească atât realizarea directorului, cât şi a actorului Beligan, s-a aflat şi proiectul „Danton". Beligan a fost cel care m-a chemat de la Teatrul Municipal la Teatrul de Comedie cu prilejul spectacolului realizat de Dodi Esrig, **Troilus şi Cresida**, tot Beligan a fost cel care m-a chemat la „Naţional" pentru **Danton**-ul pe care urma să-l monteze Horea Popescu, rezervându-i lui Beligan rolul lui Robespierre.

Întâmplare, întâmplare, câte cariere nu se zămislesc sau se distrug în numele tău!

Danton – în premieră absolută – pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, a fost o „aventură" extraordinară care a mai fost repetată, dar nu în toate coordonatele ei, de **Trilogia antică**, spectacol atât fericit refăcut de Andrei Şerban în spaţiile aceluiaşi teatru.

De dincolo de mai bine de douăzeci de ani încerc să întorc o privire peste umăr, căutând să-mi alin prezbiţia cu ochelarii pe care oricine îi are cel mai la-ndemână, dacă e vorba să caute umbre: „programul de sală". La mijlocul caietului, împuşcată de rugina capselor, agonizează o „Distribuţie" rănită de soartă prin prea multele nume care au trecut cealaltă rampă, a eternităţii, ca să ne „facă aplauze" la intrarea în rai, tuturor, fiecăruia la vremea lui şi după rolul rânduit de regia întâmplărilor lumii.

Dom' pro'sor ne tot spunea „Istorii..." cu zmei şi balauri care umblă să ne-ngroape până la gât, să ne lingă creştetul cu limbi de foc, să ne taie urechile, să ni le facă pâlnie şi să ne toarne-n cap că... „nu e realizabil!". Dom' pro'sor!... păi, se poate? Să-i lăsăm pe Carmen Stănescu, pe Beligan, Piersic, Crâşmaru, Constantin sau „Ovizii" Moldoveni, cu şi fără „I" ... să ne plecăm frunţile şi să ne descoperim catapetesmele sufletelor când citim, printre rândurile ăstei oştiri de credinţă şi dragoste pentru Teatrul Românesc, numele unui Gheorghe Cozorici, Emanoil Petruţ, Emil Liptac, Chiril Economu, Al. Demetriad... Iertaţi! Mă opresc... o clipă. Da!... Am pomenit mai înainte de Cozorici în Marat. Dar cine îl poate uita pe Emanoil Petruţ în Westermann? Glasul lui adânc, moştenit de la vreun cântăreţ din strana mănăstirească zugrăvită de întâi-ziditorul neamului lui de moldovan. Mersul lui înglodat în cizmele alea mai mari de 46 (durerea lui de cap şi a cizmarilor din teatru), privirea care te neliniştea de câtă bunăvoinţă liniştită poate să lumineze...

„Prea multele tablouri"?, Dom' Pro'sor? Păi, Paul Bortnovschi ce-a păzit el, „sireacu'"? Din echipa de patru arhitecţi care au început să guste teatru (o dată cu mine) pe scena Municipalului, adică Ciulei, Oroveanu, Bodeanu şi Bortnovschi, Paul şi cu Oni Oroveanu aveau feţe de actori (să nu se supere Liviu). Decorul durat din planuri atât de „lucrate", cum a imaginat el, adâncimile fantastice – O, Doamne, mi-aduc aminte că în tabloul XV – Parcul, jucam din strada Arghezi până în Bulevardul Bălcescu. Trebuie să ai „talent de geniu" (sic!), dar şi curaj nebun să îmbraci scena „Naţionalului" în tone de tablă, să o podeşti cu tablă şi să inviţi actorii să se dedea unor momente de acută sensibilitate în mediul acesta... „Revoluţionar" (şi... scenografic!).

Şi toate astea, şi noi toţi ăia, cu Horea în cap, având drept scut sufletul şi în loc de lance puterea şi ştiinţa noastră de-a trudi arta dramatică, am pornit la luptă. Fiecare cu armele lui predilecte, ca la duel. Fiecare aruncând în luptă întreaga sa fiinţă artistică.

A fost prima ocazie în carieră când veneam la repetiţii cu un plan de studiu pe care mi-l propuneam de acasă. Trebuia să găsesc calea către fiinţa personajului, aureola personalităţii acestuia – chiar dincolo de textul şi de intenţiile parantetice ale autorului. Asta cu atât mai mult cu cât **Danton**, aşa cum mărturiseşte Don Camilo, nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică, dar, mai adăugă el: **„Danton** este o lucrare de teatru care a reuşit reorganizarea interioară a întregului material datorită unui principiu de penetrabilitate şi de coordonare în structura psihologică, tot atât de strict ca o determinare morfologică. Este ceea ce noua filosofie şi psihologie germană numeşte **Die Gestalttheorie**, adesea **Gestaltpsychologie** şi care, singură, poate permite reconstituirea unei personalităţi din elemente disparate şi ades contrazicătoare. Nici una dintre părţi nu se poate explica decât prin întreg! Numai printr-o **intuiţie esenţială** a întregului, nesfârşit mai preţioasă decât atâtea date, poate fi pe deplin lămurită o figură istorică. O condiţie premergătoare, de nelipsit pentru posibilitatea unei **Intuiţii esenţiale**, este, însă, aşezarea personajului în cadrul lui adevărat şi nevoia de a-i cuprinde totalitatea momentelor susceptibile de a fi convertite în semn actoricesc". Chinuitoare treabă. Dureroasă şi plină de risc.

Dar mi-am dovedit, şi cu această „crâncenă" ocazie, că nimeni nu poate spera mari biruinţe fără ca demersul său artistic să nu fie dublat de umbra unui risc pe măsură... şi asta nu numai

în îndeletnicirile artistice, fireşte. Şi atunci am hotărît să tentez victoria în această teribilă luptă, mizând tocmai pe scenele de sensibilitate ale eroului şi, mai ales, pe clipele când acest erou este cuprins de frică.

Cultiv în arta actoricească pe care o grădinăresc, cu o deosebită predilecţie, paradoxul. Cred că paradoxul poate avea, atunci când este manevrat cu inteligenţă şi intuiţie scenică aplicată, poate avea, zic, o funcţie magică în arta actorului. Ori de câte ori mi s-a ivit prilejul – şi mi s-a întâmplat de câteva ori în această, aproape, jumătate de veac petrecută pe scenă (am început ca „grădinar amator" prin '47) –, am tentat îngăduinţa Thaliei să-mi ocrotească demersul de a defini stări şi relaţii scenice prin mijloace contrarii accepţiei comune despre chipul lor de a vieţui. De altminteri, personajele care se dovedesc capabile să stârnească pasiuni în sufletele actorilor şi să conducă această pasiune către o zonă de cercetare fertilă – pe de o parte a potenţialităţii mai mult sau mai puţin manifeste, consubstanţială structural textului dramatic, iar pe de altă parte a mijloacelor de complexă expresie actoricească –, ei bine, într-o asemenea eventualitate, personajele capătă aureola unor **personalităţi** în economia spectacolului de teatru.

Personajele-personalităţi **(atenţie, indiferent de întinderea rolului!)** sunt nestematele care înnobilează blazonul omului-actor. Semnele de biruinţă. Stindardele spirituale ale histrionului.

Dar iată că zorii se zvonesc în „ducatul cedrilor de seară" şi cerul paginii se lasă luminat de mireasma paşilor uitaţi în iarba încărunţind de rouă. Timpul duelului, atâta vreme amânat, nearată cu degetul. Craii, ziditi în straie lungi şi negre, aşteaptă servanţii-martori să-nceapă oficierea, rostind întâi-şi-ntâi, pre nume, pricina.

„Într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, mă întorceam pe înserat de la o «bătaie cu flori» de la «rondul al doilea» de la «Şosea»... În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămână, lucrând însetat zi şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de lângă Arsenal, prima versiune a **Jocului ielelor**, care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al **Dreptăţii sociale**".

G. Călinescu ne lămureşte că „**Jocul ielelor** vrea să fie o dramă ideologică şi izbuteşte la lectură să ofere o dezbatere inteligentă, dar numai atât, ideile nefiind încorporate în oameni vii. Gelu Ruscanu, director de ziar socialist, vrea să aplice principiile morale în absolutul lor (fiind mai degrabă un adept al imperativului categoric kantian) şi se izbeşte de relativitatea vieţii morale a oamenilor din jurul lui. (...) Neputând concilia absolutul cu relativul, se sinucide".

Pistoalele sunt încărcate. Numărătoarea paşilor, încheiată. Mă voi întoarce, voi ţinti şi voi aştepta să văd, la gura pistolului, flacăra de umbră a sufletului său chinuit. Don Camilo are un comportament civic deosebit de personal, datorat absolutismului său, firii sale macedonskiene, ademenind continuu adversităţi, căutându-şi şi inventându-şi adversarii când nu existau în realitate, având nevoie de adversitate ca de un climat firesc. Temperamentul său dramatic numai astfel se putea defini. „Dezbaterea de idei nu este încorporată în oameni vii"? Păi, dom' pro'sor, dumneavoastră aţi luat aminte numai la Ruscanu şi la ideile văzute de el. Dar Maria, dar Penciu, dar Sineşti? Păi, staţi oleacă dumneavoastră, că tocmai aici montarea Sandei Manu de la începutul anilor '80 a acestui text pe scena Naţionalului bucureştean a uimit lumea teatrului şi spectatorii cu ipoteza cu totul surprinzătoare de prezentare a personalităţii lui Şerban Saru Sineşti şi mai ales – mai ales – cu relaţia scenică a acestuia cu cele două personaje, Ruscanu şi Maria. Păi, se poate imagina un omagiu mai adecvat, atât în spirit cât şi în termeni, pe care un actor îl poate oferi marelui dramaturg, decât această provocare de a duela cu armele adversarului, pe terenul acestuia, restituindu-i ideile întrupate în oameni vii, zămisliţi din dragoste de viaţă, stăpâni pe mintea lor, capabili să-şi strunească dorul şi pofta, înţelegând exact oportunităţile şi folosind cele mai adecvate mijloace de a-şi pune în operă proiectele? Şi toate astea (nota bene!) au fost zidite folosind exclusiv cărămizile vorbelor lui Don Camilo. Poate să pândească Licurg şi tot senatul lui o singură silabă în afara textului depus la arhivă, că va îmbătrâni cu încă o mie de ani cheltuind uleiul opaiţului degeaba. Nu neapărat dintr-un simţ deontologic, dar dintr-o iubire şi preţuire atentă a personajelor pe care le-am jucat nu mi-am îngăduit să le predau „legate" situaţiei impuse de autor. Am spus „situaţiei"! **Datoria mea e să le iubesc, să le respect, să le apăr, ca să le pot trăi. Nu sunt un sinucigaş!** (Când o să aveţi chef de o cafea bună, vă poftesc să vă spun povestea vieţii lui Iago – aşa cum a trăit-o, an cu an – şi de ce Othello trebuia pedepsit, da, pedepsit, acest buze-groase care privea cu interes cum Emilia îi dădea, cu el în pat, meditaţii de sex Desdemonei... Încercaţi, am cafea bună!)

Mare bucurie pe inima mea să pot oferi omului căruia cu atâta dragoste şi respect i-am strâns mâna acum aproape jumătate de veac o plimbare în zori, purtând fiecare în mână semnul preţului gândului, firii şi vieţii fiecăruia dintre noi. O bucurie rece ne scaldă pe amândoi. Ne-am redefinit, cu claritatea argumentelor a căror alternativă este moartea, în aerul tare care ne este propice, chiar fertil – dovedit – pentru amândoi.

Chapeau, Don Camilo!

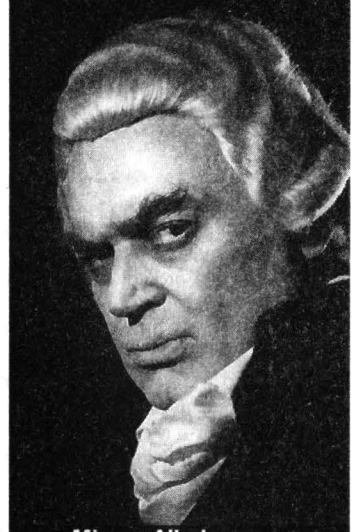
Şerban Sineşti a fost o temerară addenda la „Addenda..." din 1947. Atunci şi acolo şi-a zugrăvit propria sa imagine multiplicată în eroii săi zămisliţi din tuşe teatrale deosebit de puternice, chiar dure, o'neilliene. Evitând cu grijă superstiţioasă emfaza pernicioasă a „specificului naţional", o modalitate arborată cu neacoperită insistenţă între cele două războaie mondiale, el s-a interesat cu încăpăţânare, uneori prea costisitoare, de **substanţa românească**.

Calea către comprehensiune internaţională nu poate eluda substanţa unei culturi naţionale corect asimilate şi dătătoare de valori în deplină rezonanţă cu întregul culturii universale. Are bucuria confruntărilor spectaculoase în planul dezbaterilor intelectuale. Da, intelectualii lui sunt nişte **personaje-personalităţi** care se reclamă, cu îndreptăţiri pe măsură, din stirpea lui Hamlet. Să ne întoarcem spăşiţi la un citat din „Addenda...", unde el notează: „**Hamlet** este drama lucidităţii. Este una din cele mai zguduitoare reprezentări ale lumii. Este o dramă absolută care se desfăşoară în câmpul conştiinţei... **Câtă conştiinţă, atâta dramă!**" Personajul în stare să susţină o asemenea dramă nu este, nu poate fi un „caracter" în sensul clasic... personajul devine o **personalitate! Câtă personalitate, atâta dramă!**

„În zece ani, 1916–1926, am scris şase piese: **Jocul ielelor, Suflete tari, Act veneţian, Mioara, Danton, Mitică Popescu**; aveam sentimentul că adusesem literaturii dramatice o contribuţie esenţială, constitutivă, dar în toţi aceşti zece ani şi nici în alţi doisprezece după aceea nu mi se acordaseră decât 15 spectacole cu **Suflete tari**, 7 cu **Mioara** şi 5 cu **Act veneţian.**" Autorul ale cărui piese au provocat atâtor cititori o reală admiraţie, dramaturgul, poate singurul în perimetrul cunoaşterii mele, celebru pentru parantezele sale atât de fastuoase, adeseori la concurenţă chiar cu replicile eroilor, abia dacă poate număra cu puţin peste două duzini de reprezentaţii cu piesele sale în zece ani.

Şi fiindcă iar veni vorba de paranteze, dacă îmi este îngăduit, o ultimă privire în „Addenda..." şi anume la „Nota regizorală". „...Se atrage luarea-aminte că textul dat în paranteză reprezintă concretitudinea însăşi a personajelor şi a piesei întregi. (...) Indicaţiile necesare şi care constituie materialul unor adevărate caiete de regie sunt cele care privesc mişcarea interioară a interpreţilor, ritmul debitului, tonalitatea şi intensitatea vocii, intenţionalitatea gesturilor. **Ele sunt mai importante chiar decât textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificaţie**

Scenă din Danton de Camil Petrescu la TN Bucureşti, în regia lui Horea Popescu (1975)



Mircea Albulescu – Danton

reală acestui text vorbit." Pornind de la aceleaşi premise dar folosind, ce e drept, alte mijloace de cercetare, am reuşit la rândul meu să cristalizez o anumită metodă de structurare a unui eşalon premergător momentului scenic al artei actorului, deosebit de vast şi variat, metodă care îşi propune să stocheze şi prelucreze o multitudine de întrebări având drept semn comun de recunoaştere ideea-chestiune **„Ce?"** şi **„De ce?"**.

Cred că această cale de cercetare poate intra într-o rezonanţă benefică şi creator continuatoare cu splendida visare parantetică a marelui dramaturg. Chiar şi aci principiul bătrân „Gestaltpsychologie" îşi dovedeşte, încă, actualitatea. „Vrem să spunem, încheind, că preferăm ca un eventual regizor să realizeze, în spectacol, **intenţiile şi viaţa care este indicată în paranteză** şi nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curând **arta actului**, decât arta cuvântului. Sperăm că prin «acte» nu se înţeleg acte «elementare», «naturale», ci actele vieţii substanţiale." Precizarea dramaturgului relevă cu pregnanţă opţiunea majoră şi chiar definitivă a omului de teatru, dar, sub aspectul termenilor folosiţi, profesorul Ion Toboşaru, cu al său binecunoscut **„fapt teatral"**, oferă un termen mai aproape de realitatea scenică şi chiar mai cuprinzător, raportat la complexitatea evenimentelor constitutive ale artei teatrale. **Fapte teatrale** de o vitalitate impresionantă, situate în lumi diferite, folosind registre deosebite, Sineşti şi Danton sunt două **personalităţi** distincte care prilejuiesc actorului o cercetare complexă şi de o rară adâncime a sufletului omenesc, care pe spaţii destul de importante se suprapun cu imaginea pe care Don Camilo (aşa îl alinta, pe vremea când îl alinta, Eugen Lovinescu) o avea – desigur, în cea mai mare taină – despre sine.

Curiozitatea, dorinţa fierbinte de a-l cunoaşte pe cel căruia i-am strâns mâna când a venit să vadă la lucru pe viitorii actori, atunci în preajma primăverii anului 1956, m-a făcut să vreau să fiu cât mai aproape de sufletul acestui „vulcan". Cred că Danton-ul meu nu l-ar fi surprins prea tare. Dar în ceea ce-l priveşte pe Sineşti... da!... cred că acolo, în locuinţa lui din Calea Dorobanţilor... ar fi avut loc „manevre" cu toate armele, acoperind toate temele de luptă pe care era capabil să le imagineze la modul cel mai acut dramatic. Desigur, poate nu s-ar fi gândit la duel. Şi, oricum, duelul poate fi socotit, de ce nu, o dezbatere intelectual-camilpetresciană. Mai ales dacă ne raportăm la alte, multe, „păruieli de ţaţă" din literatura autohtonă şi – mai ales – universală!

Jocul ielelor este „drama imperativului categoric al dreptăţii", cu condiţia să nu vezi idei!, după cum avertizează un alt personaj plin de farmec şi de viaţă, Penciulescu. Sentinţa lui e categorică. „Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei?"

Şi ar mai fi o pricină care ar fi meritat, oricum şi oricând, să ne aducă faţă în faţă. Maria se adresează lui Gelu Ruscanu cu o **replică-idee** care seamănă uluitor, atât în formă cât şi în substanţa ei, cu aceea pe care Danton o adresează lui Robespierre. **„Tot ce e viu** – spune Maria – **creşte din pământul negru al păcatului... Vrei să strângi totul în cămaşa de forţă a ideilor tale?**". Iar Danton îi spune lui Robespierre: **„Robespierre, lasă viaţa să curgă mai departe. Ea singură e mare şi bună şi dreaptă. Lasă, Robespierre, omenirea să iubească, să cânte, să se bucure... Maximilien, numai morţii sunt cuminţi şi cei care seamănă cu ei. Cei vii mănâncă, pipăie femeile, asudă, se... Robespierre, niciodată n-o să vie virtutea ta... Nu măsura poporul francez cu patul ideilor tale!"**

Ei bine, cine e Don Camilo? **Ruscanu-Robespierre** sau **Maria-Danton-Sineşti**?

Există atâtea scene în toată opera sa care sunt emblematic-semnificative pentru un autor care toată viaţa lui a creat sub semnul adversităţii şi şi-a dorit – superb-inutil şi într-o zădărnicie grandioasă – să împace **Viaţa** cu **Ideea**, categorii atât de opozabile, mereu în contradicţie şi totuşi de neconceput una fără alta. Camil Petrescu mărturiseşte cu o dezarmantă sinceritate: **„Lucrez de predilecţie în opoziţie cu ceva, întărâtat să opun propria mea viziune unei viziuni insuficiente, eronate, ori false cu totul..."**

În **Suflete tari**, Andrei Pietraru prilejuieşte autorului etalarea unui adevărat îndreptar al gândirii sale, amintind că sensibilitatea, pasiunea, raţiunea nu sunt categorii opozabile, nu se exclud una pe alta, ci sunt, dimpotrivă, valori complementare.

Aşa cum observa Eugen Lovinescu, teatrul a fost adevărata chemare a lui Camil Petrescu şi tocmai această carieră dramatică i-a fost refuzată în chip... dramatic. Cele mai puternice predispoziţii temperamentale păreau anume structurate ca să se exprime în teatru... Numai prin teatru. Teatrul visat de Don Camilo! Don Camilo, acum înţeleg, s-a visat **Actor**! Dar... **Viaţa** este întotdeauna mai înţeleaptă decât **Ideea** şi astfel **„moştenim"** unul dintre cele mai autentice destine ale unui romancier citadin de talie europeană.

Focul nu s-a mai auzit.
Cele două siluete înveşmântate în negru-înalt îşi mai ascund feţele pe după pumnii ţinând strâns între degetele înmănuşate crosele pistoalelor.
Aerul se parfumează în nuanţe de mov-matinal.
Lumina se întinde leneşă peste crestele cedrilor înlăcrimaţi.
Braţele duelıştilor coboară prevestind alchimii de taină...
Menite de dirijori osteniţi în albe finaluri.
Abia acum li se zăresc chipurile.
Împlinind blestemul...
Stau faţă în faţă...

Camil Petrescu* contra *Camil Petrescu!

MIRCEA ALBULESCU

LEGENDA UNUI „PLAGIAT“

Vlaicu Vodă este o piesă cu un destin sinuos şi agitat ca şi al autorului ei. În ziua premierei (12 februarie 1902), Alexandru Davila împlinea 40 de ani şi acest debut târziu şi exploziv, surprinzător, orice s-ar spune, precum şi alte împrejurări din viaţa lui au făcut să izbucnească un scandal literar coborît adesea la insinuări, calomnii, incriminări. Asta a fost să fie partea „omului marilor lovituri“ în viaţa publică, un revers al faimei, care nici ea nu l-a ocolit: „atacuri violente, personalităţi, calomnii, asasinat şi procese scandaloase“ (o spune singur, într-un text intitulat „Adrisantul necunoscut“). Bărbatul care lui Tudor Arghezi i-a fost „francamente antipatic“ avea darul, dacă dar se poate numi, să-şi atragă fel de fel de inimiciţii. De vină era şi firea lui iute, impulsivă, cu infatuări care-i trădau pornirea dominatoare („... j'ai vu ton frère dans son élément d'ordonnateur“, îi scria în 1904 Elena Cornescu, perspicace, Elenei Perticari).

Într-una din poeziile lui („Pe un album neînceput“), acest om, care nu era un mizantrop, dar nici nu căuta prieteşugul cu tot dinadinsul, îşi privea lucid destinul: „Vezi că Ursitele – aşa m-au făcut;/ Tăgăduit să fiu, sau neştiut“. Tăgăduit, cu asupra de măsură, a fost. L-au atacat şi unii care, mai târziu, aveau să-i recunoască, „francamente“, vrednicia. În afara lui Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu... Într-o „Scrisoare deschisă“, inserată în „Rampa“ (1913), viitorul romancier îi face o grea dosadă lui Davila, în calitatea lui de director de teatru. Motivul era însă unul strict subiectiv. Davila nu reînnoise, cine ştie de ce, angajamentul lui Fanny Rebreanu. Hotărît, acest „spirit despotic“ – cum îl calificau unii gazetari – îşi permitea cam multe... Tot în „Rampa“ apar unul după altul artîcole defăimătoare, cu relatări dintr-acelea care sporesc tirajul presei de scandal: „În jurul toanelor d-lui Al. Davila“, „O nouă ispravă scandaloasă a d-lui Davila“. Mai că e arătat cu degetul, iar indignarea dă în clocot. Un imoral, un satir, a transformat „cabinetul“ Teatrului Naţional în „lupanar“, se dedă unor abuzuri ruşinoase, ba încă se bate şi cu birjarii. Până când...?

De „procese de intenţiuni“ nu duce lipsă, după cum se vede. Un astfel de proces îi face chiar amicul său, Delavrancea, cătrănit de căderea dramatizării lui, **Hagi Tudose**. Davila îi răspunde cu o demnitate calmă, dar întristat, firește. Care va să zică s-a dat şi Delavrancea „de partea paraponisiţilor care mă proclamă duşmanul literaturii româneşti“. Altă dată îi răspunde, cu aceeaşi amărăciune, lui G. Panu. Cât de iritant putea fi oare acest personagiu dinaintea căruia Agatha Bârsescu, în plină glorie, era gata să îngenuncheze şi să-i sărute mâna? Pentru un artist, pentru un scriitor care nu se poate face iubit, succesul, succesul literar, e mai mult decât o cutezanţă, e o sfidare.

Dar – întrebare şocantă – este Davila un scriitor?... O nouă cale de atac. „Întrucât e d-sa un scriitor rămâne încă de demonstrat“, se îndoieşte, picurându-i din peniţă un strop de venin, T.A. (Tudor Arghezi) în pamfletul său din „Seara“ (1913). Şi Al. Macedonski, întrebat, replică „surprins“ că îl cunoaşte pe domnul în chestiune ca biciclist, din plimbările la şosea, dar scriitor, de unde şi până unde?... Nu se lăsase bine cortina peste spectacolul de premieră cu **Vlaicu Vodă** (cu C. I. Nottara şi Agatha Bârsescu în rolurile principale), că zvonuri urîte încep să fie vehiculate. Se năştea – cu expresia lui Ilarie Chendi – „legenda plagiatului“ lui Alexandru Davila. Tăios ca întotdeauna, criticul de la „Voinţa naţională“ abordează fără ocolişuri chestiunea paternităţii. Nici măcar nu i se pare că gâlceava are sens, câtă vreme piesa nu vădeşte „talentul de a zugrăvi o epocă, de a clădi un caracter şi a reda un suflet întreg“, fiind pe alocuri o „îngrămădire de tropi şi de cuvinte ce sună fără înţeles“. Cine s-ar simţi protejat de o asemenea antipledoarie?

După toate, o întrebare i se pare lui Chendi esenţială. A scris Odobescu, implicat în răsunătoarea tevatură, drame? „Aci analele tac.“ Însă, dacă tac analele, nu tot astfel detractorii. În „Viitorul“ (1913), Nicolae Ţinc emite o declaraţie stupefiantă. Odobescu ar fi avut aşternute pe curat două lucrări dramatice, dintre care una s-ar fi numit **Doamna Clara**. După Doamna Chiajna, Doamna Clara... Lucrurile vin de se leagă. Tot în „Viitorul“ (1913), N. Rădulescu-Niger depune mărturie că, în prezenţa lui şi a lui G. Ionescu Gion, Odobescu ar fi dat citire, cu intonaţie adecvată şi explicând termenii arhaici, primelor două acte din – iarăşi! – **Doamna Clara**. Piesa era transcrisă într-un caiet pe care el, Niger, l-ar fi frunzărit. Se asociază acestor „dezvăluiri“, şi tot în „Viitorul“, Iuliu Dragomirescu. Nu văzuse textele cu pricina, dar despre manuscrisul lui Odobescu ar fi vorbit însuşi Hasdeu, care „nu-i aprecia decât limba“. Or, tocmai la Hasdeu apelează Davila pentru a-şi procura un contraargument, o dovadă în favoarea sa. Bătrânul erudit i-ar fi semnalat că, la vremea când scria Odobescu, nu se ştia încă despre Doamna Clara că e maghiară; se credea că ar fi fiind bulgăroaică. Dar Hasdeu nu mai era în viaţă...

În fine, ce era cu hârtiile care s-ar fi descoperit, după spusele lui Dimitrie Anghel („Al. Odobescu, autor dramatic“, „Flacăra“, 1913), la jurisconsultul Eugeniu Stătescu şi printre care s-ar fi aflat două scrisori ale lui Odobescu ce pomeneau despre acele, intruvabile, lucrări dramatice, cunoscute, susţin unii, şi lui Gr. G. Tocilescu? În „Dreptatea“ (1913), un titlu parşiv: „Misterul sertarului lui Odobescu“. Semnează – se putea să nu se aţină şi dânsul? – Caion. Un „serial“ publică, în „Flacăra“ (1913 şi 1914), Al. Şerban („Odobescu om de teatru“, „**Doamna Clara**“, „Odobescu şi **Vlaicu Vodă**“, „Teatrul lui Odobescu“, „**Doamna Clara** a existat!“), desfăşurând o anchetă în toată regula, la care ia parte şi Petre Locusteanu („Putea să scrie Odobescu pe **Vlaicu Vodă**?“). Probele sunt căutate cu obstinaţie şi câteodată într-o manieră inventivă. Locusteanu întreprinde o analiză pe text, comparând proza cizelată a lui Odobescu şi versurile lui Davila; culege cuvinte rare, pretinzând că se găsesc mai toate şi la unul, şi la celălalt; constată că temperamentele Doamnei Chiajna şi Doamnei Clara sunt înrudite; i se pare că ar exista o asemănare nu chiar vagă între cantilena lui Pala italianul („De e soarele-n mărire,/ Soarele-arzător-/ Sub sprânceana ei subţire/ E o stea: amor“) şi aceea a lui Radu, din **Doamna Chlajna** („De-mi luceşte luna-n cale,/ De mi-e vântul cu noroc,/ Ea n-alină a mea jale/ El nu stinge al meu foc“). Tot scormonind, publicistul surprinde un bizar joc al coincidenţelor. În **Doamna Chlajna**, Petru Şchiopul e domnitorul, dar mama lui este aceea care domneşte; o situaţie oarecum similară, în **Vlaicu Vodă**. Chiajna are o fată, Ancuţa, la fel cum o cheamă şi pe fiica Doamnei Clara. Ancuţa lui Davila iubeşte pe Mircea, dar e nevoită, din interes diplomatic, să se mărite cu un prinţ sârbesc; Ancuţa lui Odobescu iubeşte pe Radu, dar, tot din raţiuni de stat, e silită a se căsători cu un grec.

De ce să nu recunoaştem, unele argumente puteau să dea de gândit. Nu toţi aceia care s-au îndoit au fost maloneşti.

Același Al. Șerban, în articolul „Piesele lui Odobescu" („Flacăra", 1914), avea să admită că „nu se poate contesta paternitatea lui **Vlaicu Vodă**". Nici o probă decisiv incriminatorie, cu toate silințele, nu a putut fi produsă. În „ceaslovul" scris de mâna lui Odobescu, titlul **Doamna Clara** nu este trecut. Ceea ce era de demonstrat...

Dar, cum spuneam, nu se putea ca un ipochimen precum Caion să piardă prilejul de a se amesteca și dânsul („urmând metoda riguroasă a lui Brunetière"!): „Davila știe că nu sunt omul minciunei și laşității intelectuale", strecoară, insidios, maniacul, întrebându-se fals ingenuu: „Am fost eu condamnat? Am torturat oameni? Am măsluit cărți? Am făcut eu șantajuri?" („Ilustrațiunea națională", 1913). Ceea ce, sub plaivazul lui, e de un efect enorm. Trebuie spus că, lăsând la o parte devierile lui de comportament publicistic, știa să țină un condei în mână. Însă nu-și putea stăpâni patima bolnăvicioasă a mistificării. Îl acuză pe Davila, nu de furt literar, ci că ar fi fost un „simplu copist", un „searbăd imitator", „cel mai bun elev al lui Odobescu", perfidie care nu se susține în nici un fel, dar putea folosi în schimb la împroșcarea cu noroi. E și Caion un elev plin de râvnă al lui Don Basilio... Nu degeaba a numit Arghezi afacerea – cu „nuanța ei de asasinat", de „omor ritual" – un „caionism".

Campania, apoi, s-a potolit treptat, mai răbufnind în răstimpuri, iar atentatul asupra lui Davila a stins-o de tot. Când, la moartea autorului lui **Vlaicu Vodă**, Liviu Rebreanu va spune: „Limba lui e o comoară pe care doar la Odobescu o mai întâlnim", el nu se mai gândește la istoria cu „plagiatul". E. Lovinescu nu s-a amestecat în toată povestea (nici când acuza „lipsa de simț teatral și de creație internă" la Odobescu), spre deosebire de Mihail Dragomirescu, care are o intervenție interesantă. El consemnează modificările efectuate de Al. Davila de la o ediție la alta, insistând asupra celor introduse la a doua ediție (actul V): „Sfânt se face orice mijloc pentru-a țării apărare...", ca și „neasemănatul pasagiu – unic în literatura noastră": „Chinuri? Tu vorbești de chinuri? Chin, a inimii bătaie?". Operațiuni pe care nu mai avea cum să le facă Odobescu. Odobescu, despre care – din nou un fapt ce stârnește mirare – Davila avea să susțină (în articolul „Versul și proza") că nu a compus niciodată versuri. Oare chiar nu știa? Dar și Il. Chendi, al cărui text din „Voința națională" nu se poate să nu-l fi citit, arătase explicit că autorul lui „Pseudo-cynegeticos" a scris poezii: „Firește că a scris"...

Adevărul e că, la Alexandru Davila, complexul paternității este mai stingheritor decât ar putea să pară. În corespondența lui, chestiunea apare obsesivă, scriitorul mascându-și cu greu această frământare. De ce se hazardează dramaturgul, fără un minimum de prudență, să-i aducă la cunoștință lui Emil D. Fagure, într-o scrisoare din „Adevărul", că „nici chiar numele de Vlaicu nu e cunoscut în istorie"? E cunoscut, îl cunoștea și Odobescu.

Davila, lucru de mirare, nu este în stare să-și pledeze cauza. A declara că **„Vlaicu-Vodă** e al meu și numai al meu" (crâmpei din aceeași epistolă) nu înseamnă nimic. Și nici teoria că „marii autori dramatici sunt întotdeauna oameni maturi" („Despre teatru" în „Noua revistă română", 1908), că un autor de piese de teatru „se coace" până la 40 de ani („Vârsta și sexul unui autor dramatic") – vârstă pe care „debutantul" o împlinea la ora premierei – nu are multă greutate. Cu altă ocazie, în articolul „Ștefan Iosif", Al. Davila își amintește: „Pe vremea aceea Iosif compunea versuri pentru «Patriarhale», iar eu tirade pentru **Vlaicu Vodă**". Însă Șt. O. Iosif nu mai trăia, după cum nici Nerva Hodoș (la Ulpiu Hodoș, dramaturgul stătuse în gazdă), care l-ar fi văzut cum își elabora piesa. Și Caragiale i-ar fi cercetat manuscrisele, sfătuindu-l să nu se grăbească. Poate că așa a fost, dar nici Caragiale nu mai putea interveni în dispută. Pentru scriitorul contestat rămâne să vorbească piesa însăși, în care **proiectul**, prin șansa unui moment unic de inspirație, s-a împlinit, în fine, într-o **operă**.

foto: Ioachim Naumescu

Ilinca Tomoroveanu și Ion Caramitru în Vlaicu-Vodă **de Al. Davila la Naționalul bucureștean (regia: Sică Alexandrescu, 1965)**

FLORIN FAIFER

MOARTEA UNUI ARTIST

Tompa Miklós

S-a dus dintre noi, la 5 iulie 1996, o personalitate care a marcat, prin arta sa şi prin felul său de a fi, istoria teatrului maghiar din România, a teatrului românesc. A trăit şi a lucrat mult. Am preferat, în acest moment al despărţirii, formalei liste de ani şi titluri, un fragment din recenzia la volumul său de amintiri, un fel de carte-testament artistic pe care Tompa Miklós, om care detesta solemnitatea, nu a vrut să o intituleze aşa. Omagiul unei foste eleve şi colaboratoare este exact lacrima pe care o evocă şi o preţuieşte Maestrul.

Circuitul secuiesc. Tompa Miklós povesteşte. Este titlul cărţii (Editura Pesti Szalon, 1996) redactate de scriitorul Bérczes László după „povestirile", înregistrate pe bandă de magnetofon, ale lui Tompa Miklós, maestru emerit al artei, fondatorul Teatrului Secuiesc din Târgu-Mureş, animator şi director de teatru (timp de 22 de ani), regizor, pedagog teatral şi rector al Institutului de teatru din Târgu-Mureş.

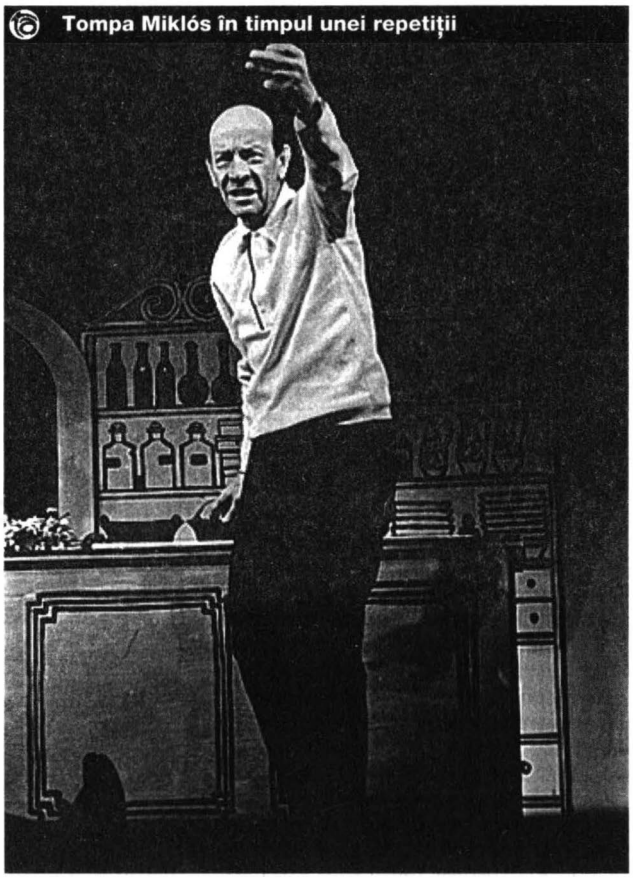
Înainte de a-mi dezvălui gândurile şi sentimentele pe care mi le-au trezit aceste „povestiri", menţionez că spaţiul nu-mi permite explicarea lor în toată complexitatea.

Circuitul secuiesc nu poate fi încadrat în nici unul dintre genurile tradiţionale; altfel spus, „povestirile" lui Tompa Miklós se constituie într-un amalgam original de genuri. Este un fel de autobiografie şi un fel de studiu social cu reflecţii asupra evenimentelor istorice, politice şi artistice, între care se intercalează constatări referitoare la practica pedagogică şi observaţii psihologice, precum şi întâmplări hazoase, relatate cu sclipitorul său spirit pe care nici trecerea atâtor ani, nici vârsta înaintată la care Maestrul şi-a compus cartea nu le-au făcut să-şi piardă din prospeţime. Toate acestea izvorăsc şi se alimentează – după părerea mea – nu atât din lecturi, cât din experienţa bogată a unei vieţi. Prin exemple convingătoare, ne prezintă atitudinea „nebunilor" Tompa (citez expresia Maestrului, potrivit căreia el îşi împarte propria familie în „nebuni" şi „deştepţi") faţă de oameni, societate, politică, artă, într-un cuvânt faţă de viaţă, faţă de lume.

Din aceste povestiri eclectice pe mine m-au captivat, în primul rând, ideile lui Tompa Miklós despre teatru, încununare a tuturor artelor, „... imagine efemeră, care nu se repetă şi nu se poate repeta la fel seară de seară şi care nu se mai întoarce niciodată din timpul trecut, deoarece, o dată cu căderea cortinei, intră în propria sa istorie... ".

În timp ce povesteşte, Tompa Miklós trece de la un subiect la altul, fără să respecte ordinea cronologică: vorbeşte despre părinţii săi, despre copilărie, despre anturajul care i-a determinat felul de a gândi, atracţia faţă de muzică, de arte. În povestiri pătrund, inerent, evenimentele petrecute în societate, întâmplările tragice ale celui de-al doilea război mondial; interacţiuni şi relaţii umane sau profesionale. Trecutul şi prezentul se contopesc fără a se încâlci. Şi... mereu-mereu Maestrul se întoarce – câteodată numai printr-o propoziţie sau o paranteză – la marea sa iubire, la teatru, un laitmotiv prezent pe tot parcursul cărţii.

Autorul vorbeşte despre actor ca om şi creator, despre



Tompa Miklós în timpul unei repetiţii

calităţile indispensabile acestuia – fantezie, putere de recepţie şi reacţie –, despre rolul „vistieriei de gesturi", despre exprimarea vocală: „... creierul actorului diferă de cel al altor muritori. Actorul, în majoritatea timpului vieţii sale, foloseşte textul altora. El trebuie să rostească gândurile unui alt om. Acest lucru se reflectă şi în viaţa sa particulară (...). Actorul trebuie să fie o personalitate plină de viaţă ca să poată concura cu cele mai recente miracole ale tehnicii (...). Actorul mediocru nu are ce căuta în teatru. Şi actorul căruia i se încredinţează roluri episodice trebuie să fie un mare artist. Esenţială este personalitatea sa. Dacă acest lucru nu ar conta, atunci s-ar putea multiplica pe bandă rulantă cel mai bun Hamlet şi acesta să fie arătat pretutindeni (...)". Vistieriei de gesturi îi atribuie o importanţă deosebită: „... sunt gesturi conştiente şi inconştiente. Dacă dau din cap, exprimând nemulţumirea, este un gest conştient. Râsul este, în general, un reflex, ca şi plânsul, de altfel. Acea lacrimă care apare pe obraji atunci când cineva doreşte să-şi ascundă, să-şi stăpânească mâhnirea, iar durerea rupe barierele – această lacrimă este mult mai zguduitoare decât o avalanşă de zeci de kilometri de lacrimi".

Dr. CHEREJI PERIS TEREZA

Matei Vișniec îl rescrie pe Beckett

Motto: *„Eu sunt cais/ El este nuc/ Eu sunt un vis/ Uituc, uituc.*
Refren: Îi dau un brânci/ Îl trag de colț/ El este înger/ Eu sunt șorț./ Un înger alb/ Și neivit/ În ochiul meu/ A adormit/ La gâtul lui/ Se vede clar/ Un șorț curat/ De bucătar".
Cântec pe care Iola i-l cântă lui Robderouă în *Țara lui Gufi*

Editura „Cartea Românească" publică în colecția sa de teatru o carte-eveniment* în două volume: „Păianjenul în rană" și „Groapa din tavan". Matei Vișniec își adună cele mai reușite piese scrise până-n 1994, urmând ca un al treilea volum să cuprindă piesele scrise ulterior. O coincidență fericită face ca, în perioada iulie-august 1996, celui mai jucat dramaturg contemporan român să i se rezerve un loc special în festivalul de la Avignon. Astfel, au fost prezentate **Caii la fereastră**, **Angajare de clovn** și **Ultimul Godot** și au avut loc nu mai puțin de paisprezece lecturi publice ale celorlalte piese ale sale.

Când citești oricare dintre piesele lui Vișniec ai sentimentul că, dincolo de epiderma textului, se aud vocile unor mari dramaturgi ai secolului XX. Textul pieselor e dialogic, fie că luăm termenul ad litteram (în ele apar frecvent unul-două personaje puse pe „trăncăneală") sau în sens alegoric, Vișniec aflându-se în dialog permanent cu Beckett, Jarry, Pirandello, Ionescu etc. Tot așa cum, în copilărie, încercând să prind un post de radio străin la un aparat vechi cu galenă, reușeam să captez două-trei programe simultan, ascultând piesele sale recunoști în spatele tuturor umbra lui Samuel Beckett. Cele care deschid volumul I, **Păianjenul în rană** și **Dinții**, par pastișe ale capodoperei **Așteptându-l pe Godot**. Iată cum descrie Vișniec întâlnirea sa cu dramaturgul irlandez: „Aveam 15 sau 16 ani când l-am descoperit pe Beckett. Eram elev la liceul din orășelul meu natal. Citisem deja foarte multe cărți și fusesem deja fascinat de Kafka, Dostoievski sau Jarry. Și, într-o zi, un tânăr profesor de literatură mi-a adus o revistă și mi-a spus: «Trebuie s-o citești». Era **Așteptându-l pe Godot**, care tocmai apăruse în «Secolul 20». Îmi amintesc perfect acea zi. Am citit pe nerăsuflate piesa, care nu semăna cu nici o alta citită până atunci. A fost ca o revelație, a fost începutul unei mari iubiri. Am descoperit cu ajutorul lui Beckett propria mea identitate. Am descoperit un limbaj, un mod de a protesta, o comuniune de spirit, aproape totul. Pentru că această piesă, ermetică pentru un mare număr de oameni, absurdă pentru majoritatea observatorilor fenomenului literar, era pentru mine de o claritate incredibilă, de un realism crud, de o transparență divină".

Această mărturisire, extrasă dintr-un caiet-program al piesei **Ultimul Godot**, valorează cât zece uncii de aur pentru orice comentator al fenomenului Vișniec. Abandonând o carieră de poet remarcabil (unul dintre volume a obținut Premiul Uniunii Scriitorilor) și alegând calea spinoasă a dramaturgiei, Matei Vișniec dialoghează cu marii dramaturgi, dar mai ales îi recitește. Asemenea unui personaj celebru al lui Borges, Pierre Menard, care dorește să scrie un text cu totul și cu totul ieșit din comun și care își dă seama, după ce-și termină romanul, că n-a făcut altceva decât să rescrie, cuvânt cu cuvânt, capodopera lui Cervantes, „Don Quijote". Cititorii pieselor lui Vișniec pot găsi în aceste două volume povestea de dragoste dintre un tânăr poet și teatrul lui Beckett, de care Vișniec se desparte definitiv, potrivit propriilor declarații, în **Ultimul Godot**. Ca să folosesc o altă metaforă: aș spune că putem asemui prezența lui Beckett în teatrul lui Vișniec cu zgomotul de fond ce însoțește mișcarea către roșu a oricărei galaxii. Poate că ar trebui să explic mai pe larg rolul intertextualității în teatrul lui Vișniec. Cea mai frumoasă piesă, **Apa de Havel**, conține o „punere în abis" a însuși mecanismului de constituire a Textului, construit din zeci de alte texte mai mici. Sinucigașul intră într-un magazin, iar Vânzătorul de arme încearcă să-i vândă, pe rând, pușca cu care s-a împușcat Hemingway, pistolul cu care și-a zburat creierii Maiakovski, pumnalul cu care și-a făcut harakiri Kawabata, funia cu care s-a spânzurat Esenin sau apa în care s-a înecat Paul Celan, citând titluri sau poezii ale fiecăruia dintre acești Mari Sinucigași. Vișniec imaginează, apoi, în **Spectatorul condamnat la moarte**, un proces stalinist intentat unui spectator de teatru, cu acuzatori publici și avocați ai poporului, proces care în final se transformă într-o judecată absurdă, unde fiecare judecă pe fiecare (aluzie clară la sistemul comunist, inventatorul unor asemenea procese).

CARTEA DE TEATRU

Mult mai blândă e **Bine, mamă, da' știa povestesc în actu' doi ce s-entâmplă în actu'-ntâi**, subintitulată „Fantezie, mascaradă, bufonerie și experiment". Piesa aceasta, cu didascalii fluide, revalorifică prin deconstrucție moștenirea pirandelliană. Dar conținutul ei e tot beckettian: personajele, ca în multe dintre piesele lui Beckett, sunt cupluri în care unul din cei doi conduce utilizând forța (seamănă până la un punct cu personajele lui Urmuz). Ei locuiesc de obicei în gropi sau în spații unde se depozitează gunoaie. Lumea lui Vișniec pare să fie o rămășiță, o fărâmitură căzută de pe masa lumii reale. S-ar părea că ne aflăm după un război atomic pustiitor, într-un timp fără de timp, după ce istoria și-a găsit sfârșitul, un timp post-etic și post-epistemologic, dincolo de Bine și de Rău, sau, cum spunea atât de frumos Ion Barbu, „la mijloc de Rău și Bun". E lumea din **Caii la fereastră**, capodopera lui Vișniec, unde soldații nu mai pot nici măcar muri eroic, sunt uciși de caii cei roșii sau sunt călcați în picioare de armate victorioase, trupul păstrându-se pe tălpile a zeci de bocanci. Acest morman de bocanci care umple scena și peste care va cădea cortina e poate cel mai frumos omagiu adus vreodată soldatului necunoscut. Dar, spre deosebire de celelalte războaie, în timpul acestuia, ultimul, toți soldații vor fi necunoscuți. Pierderea aceasta a identității, prezentă încă din teatrul absurdului în care piesele lui Vișniec își aruncă rădăcinile, se dizolvă în poetic. Criticul ce se ocupă de textele lui Vișniec trebuie să fie conștient că lucrează cu clișee suprapuse. El trebuie să dezvelopeze imaginile, să caute metaforele ascunse sub suprafața înșelătoare a dialogului perpetuu. Pentru că lumea lui Vișniec se articulează întotdeauna în jurul unei metafore centrale, cu dimensiune metaforică. De pildă, în **Buzunarul cu pâine**, Bărbatul cu baston și Bărbatul cu pălărie vorbesc despre un câine căzut sau azvârlit într-o fântână, îi aruncă bucăți de pâine, pentru ca, în final, să descopere că lumea în care trăiesc nu e decât o imensă fântână unde Dumnezeu

* Matei Vișniec, **Păianjenul în rană** (Teatru I), **Groapa din tavan** (Teatru II), Cartea Românească, 1996.

aruncă bucăţi mari din aceeaşi pâine. Dacă eroicul nu mai e posibil, dacă nu mai există Dragoste, Ură, Teroare, cu litere mari, e pentru că în această lume operează „gândirea slabă" şi pentru că singurele valori care supravieţuiesc sunt cele estetice.

Dar poate că cel mai poetic dintre texte, din care am extras şi motto-ul articolului, e **Ţara lui Gufi**. Piesă alegorică, basm modern despre o ţară a orbilor care încep să vadă cu ajutorul degetelor, ea conţine una dintre cele mai delicate poveşti de dragoste, cea dintre Iola şi Robderouă, comparabilă cu iubirea între un nuc şi un cais (scena în care Iola învaţă de la Robderouă să pipăie culorile e cea mai frumoasă dintre toate scenele pe care Vişniec le-a scris vreodată).

Tot o capodoperă a teatrului românesc contemporan consider şi piesa **Angajare de clovn**. În ea, trei clovni ieşiţi la pensie, cu nume italiene ce trimit la ancheta lui Fellini, pornit pe urmele clovnului alb european dispărut, Nicollo, Filippo şi Peppino, joacă pentru ultima dată farsa tragică a morţii (dintre toţi, doar Peppino a fost şi actor). Peppino, cel ales, îşi va juca pentru ultima oară moartea, prefăcându-se şi apoi murind de-adevăratelea, pe scena unde un alt clovn bătrân se instalează şi se pregăteşte să moară. Râsul lui Vişniec e unul trist, un zâmbet muribund.

Celelalte piese nu mi-au plăcut la fel de mult. Mi-e teamă că nu am fost, de pildă, prea convins de **Artur, osânditul**, care mi se pare o piesă cam tezistă şi oricum sub nivelul **Cailor la fereastră**, vârful incontestabil al celor două volume.

Scriind despre ele, mi-am clarificat şi statutul pe care îl are dramaturgia lui Vişniec în Franţa. Autorul este montat de teatre ca Pli Urgent din Lyon, Compagnie du Caribou şi Compagnie Vitold-Paparella din Paris, trupe mai puţin cunoscute. Piesele sale pot fi jucate fără mari cheltuieli, de ansambluri mici, cu buget redus (aproape că nu au nevoie de decoruri). Cred şi afirm cu tărie că, dacă Matei Vişniec va pune surdină influenţei lui Beckett în teatrul său, dacă va reuşi să dea încă vreo câteva piese de valoarea **Cailor la fereastră**, s-ar putea ca el să fie viitorul Eugen Ionescu al culturii franceze din mileniul trei. Dar mi se pare că eu, autorul acestei recenzii, condamnat să povestesc piesele pe care dumneavoastră, cititorii, le-aţi văzut sau le veţi citi, nu fac decât să vorbesc în gol. Destinul teatrului lui Vişniec a fost ascuns de ursitoare într-o vază plină cu flori. Elevul de 15–16 ani care se întâlnea cu Beckett pe holurile unui liceu din Rădăuţi, tânărul profesor de istorie condamnat să facă naveta la ţară, poetul extraordinar ce a scris „Poem care se citeşte pe sine", autorul dramatic care în toamna aceasta, la nici 46 de ani, a avut un festival-medalion şi şi-a strâns în volume principalele piese, jurnalistul de la Radio France Internationale trebuie iubit, adorat, respectat şi, mai cu seamă, înţeles. Dar pentru aceasta trebuie mai întâi citit şi reprezentat. Faptul că teatre prestigioase din România îi montează permanent piesele e un semn că dramaturgia contemporană valoroasă nu va fi niciodată nici ignorată, nici uitată. Matei Vişniec rămâne pentru critică şi spectatori semnul că teatrul românesc nu a avut vreme să îmbătrânească, că generaţii noi de dramaturgi vor mai apărea din mantaua lui Beckett sau a oricărui alt mare spirit. Sau poate vor apărea chiar din mantaua lui Vişniec.

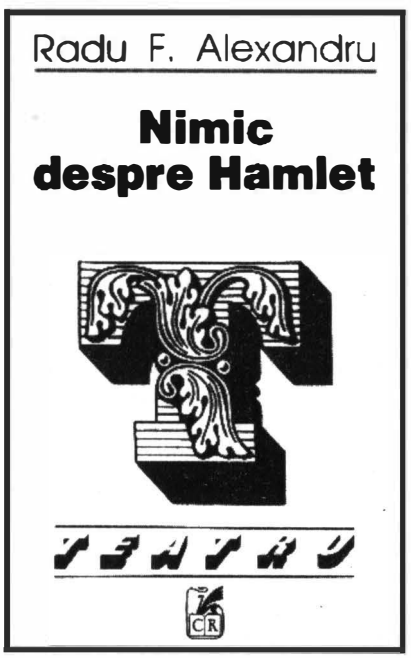
IULIAN BĂICUŞ

P.S. Diferenţa dintre teatrul lui Vişniec şi cel al absurdului constă în faptul că pentru primul lumea are o finalitate estetică, în timp ce, în al doilea caz, lumea nu are nici o finalitate.

Ceva ce s-ar putea numi sleire precoce

„Ani de zile, până în decembrie '89, nu am văzut alt rost literaturii pe care am practicat-o decât să se constituie într-o mărturie şi o acuză împotriva sistemului în care am trăit. (...) Mi-am promis că, dacă mi-o mai fi dat să ajung scriitor şi în noua mea existenţă (postdecembristă – n.n.), să nu mai aştern pe hârtie un singur rând al cărui sens să nu poată fi identificat cu uşurinţă decât de cei în mijlocul cărora trăiesc. Mi-am promis, cu alte cuvinte, să devin un «cetăţean (liber) al lumii»...", scrie Radu F. Alexandru în postfaţa volumului ce conţine noua sa piesă, **Nimic despre Hamlet***, beneficiară a unui premiu la concursul de dramaturgie „Camil Petrescu" şi a Premiului pentru dramaturgie pe 1995 al Uniunii Scriitorilor. Şi continuă, în paragraful imediat următor: „**Nimic despre Hamlet** este recunoaşterea publică a unui eşec. Nu am reuşit să-mi câştig libertatea la care visam, nu am reuşit să mă sustrag unei realităţi care nu se aşază de la sine (...) într-o ordine acceptabilă, cu adevărat, pentru cei mai mulţi dintre noi". Se deduce de aici că reproşul pe care şi-l face autorul se referă la neputinţa sa de a ignora, în operă, temele provenite nemijlocit din prezentul înconjurător, teme bănuite a nu fi demne de interesul cetăţenilor într-adevăr liberi ai lumii; şi, eventual, la modul în care le-a tratat, presupus a fi (încă) insuficient de direct, de inteligibil.

M-aş grăbi să-l liniştesc pe dramaturg, spunându-i că, după părerea mea, nu în **această** zonă ar trebui să-şi plaseze temerile. Dimpotrivă. Subiectul piesei, inspirat dintr-o împrejurare destul de cunoscută lumii literare şi artistice – vizita la Bucureşti, acum vreo doi ani, a unei echipe de realizatori de la BBC, sosiţi aici cu intenţia de a „implementa" pe postul naţional de radio un serial despre viaţa cotidiană în România actuală, proiect deosebit de **successful**, ziceau ei, în alte ţări ex-comuniste –, are,



aşa cum a fost atacat, o bătaie mult mai lungă şi mai puternică decât povestea în sine din care s-a născut. Este vorba despre şase dramaturgi (desemnaţi doar prin numele mic: Alice, Anca, Adrian, Paul, Hanibal şi Cristian) care, adunaţi

* Radu F. Alexandru, **Nimic despre Hamlet**, Cartea Românească, 1995.

într-un birou al Radiodifuziunii la chemarea Oanei, redactor „de specialitate", proaspăt întoarsă dintr-un stagiu în Anglia, urmează să pună pe hârtie o schiţă de scenariu pentru serialul în chestiune. Sunt cu toţii, pare-se, oameni talentaţi, au un trecut comun de rezistenţă, fie ea doar pasivă, împotriva dictaturii, au fost şi, întrucâtva, au rămas prieteni. Şi totuşi se dovedesc incapabili nu numai să formeze o echipă funcţională, ci şi să elaboreze, împreună sau fiecare pe cont propriu, minima eboşă solicitată de „comanditar". De ce? Pentru că, pe de o parte, între ei au intervenit, mai mult sau mai puţin evidente, mai mult sau mai puţin recunoscute, distanţe de ordin politic (Cristian este un simpatizant al Puterii) cri economic (Hanibal şi-a înjghebat o „afacere"), şi, pe de altă parte, forţele creatoare ale fiecăruia sunt angajate în lupte epuizante cu inamici mai mult sau mai puţin identificabili, mai mult sau mai puţin reali (Paul se consideră terminat ca scriitor, Cristian vede în iniţiativa britanicilor o diversiune menită să întineze „imaginea" ţării etc.). Dar mai este ceva, ceva adânc înrădăcinat în fibra psihică naţională, de unde iese la iveală ori de câte ori, indiferent de domeniu şi nivel de activitate, suntem puşi în situaţia de a trece de la vorbe la fapte; nu ştiu cum s-ar putea chema acest ceva – sleire precoce a disponibilităţilor, vlăguire bruscă a imboldului, sau pur şi simplu lene ori tembelism –, ştiu doar (ştim cu toţii) că se manifestă pretutindeni, cotidian şi sistematic. Aşa şi cu dramaturgii noştri: după ce, cotropiţi de entuziasmul de a li se fi recunoscut, prin această convocare, valoarea şi meritele profesionale, izbucnesc în exclamaţii euforice („Uraaa!", „Praf îi facem!", „Suntem cei mai buni!" ş.a.m.d.), perspectiva de a se apuca imediat de treabă îi crispează şi-i pune în defensivă („Acum?!", „Să mai stăm puţin de vorbă!", „...nimic nu-i mai inhibant decât o pagină albă..." şi, desigur, „S-a primit la prezidiu propunerea să mergem într-o grădină, la o berică rece"). Identificarea acestui virus, specific şi extrem de persistent – dovadă că, **în realitate**, proiectul BBC a rămas, se aude, baltă –, reprezintă calitatea esenţială a piesei lui Radu F. Alexandru, punctul forte prin care ea se ridică deasupra unui banal text „de actualitate", aptitudinea datorită căreia ar fi putut trezi, oriunde şi oricând, interesul oricărui public. Numai că...

Numai că autorul este, şi el, o victimă a morbului; într-o formă, e drept, mai subtilă, dar nu mai puţin periculoasă. Căci, în loc să-şi concentreze întreaga atenţie asupra cizelării acestei extraordinare linii de forţă pe care pornise, în loc să o exploateze până „la sânge" şi la ultimele consecinţe, el o întretaie subit, şi printr-o formulă deloc impecabilă ca tehnică propriu-zisă, cu o linie dramatică secundară: complexul etnic (deloc nemotivat, în contextul socio-politic existent – dar asta e altă chestiune) al lui Paul, care este evreu. Astfel, în mijlocul piesei-mame îşi face apariţia un embrion ce nu izbuteşte, fatalmente, să se dezvolte aşa cum ar fi meritat (adică într-o piesă de sine-stătătoare), compromiţând, în schimb, vigoarea şi rigoarea organismului-gazdă. Las la o parte faptul că în text mai există încă cel puţin alte două nuclee dramatice aproape autonome – imposibilitatea lui Paul de a crea în starea de libertate post-revoluţionară şi manevrele enigmatice ale Silviei, personaj ambiguu până la a deveni năucitor –, care îşi cer şi ele dreptul la concretizare literară împlinită, fără însă a-l căpăta. Impresia globală este, până la urmă, că autorul nu a ştiut, de fapt, despre ce vrea să scrie.

Cât priveşte limbajul, numai de încifrare nu ar putea fi acuzat; e direct, limpede, remarcabil de firesc şi desenează convingător personajele. Ba chiar foloseşte – nu tocmai necesar – trimiterea politică „la zi" şi are segmente de dialog de-a dreptul jenante prin... hai să-i zicem frusteţe; dramaturgul a dorit, probabil, să producă un şoc, dar mă îndoiesc că şocul produs este cel pe care l-a avut în vedere. În afară de asta, deranjează erorile (de corectură?) în transcrierea numelor unor personaje – Andrei în loc de Adrian, Ana în loc de Oana sau, cine ştie, Anca – şi a cuvintelor englezeşti.

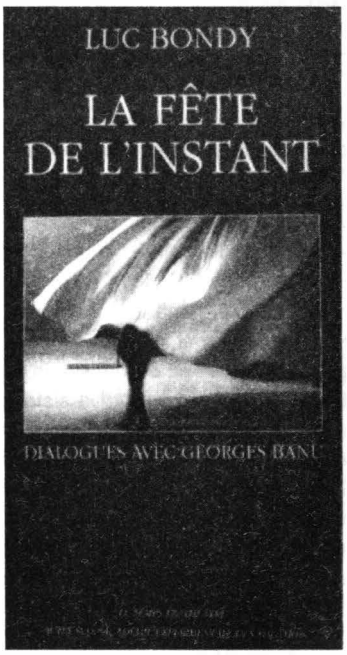
În final, notez un amănunt bizar: deşi am citit piesa de două ori, deşi am auzit comentarii despre ea la radio şi la televizor, mi-e foarte greu să-i reţin titlul. O mică anchetă printre cunoscuţi mi-a arătat că nu doar mie mi se întâmplă asta. Articolul de faţă dă, poate, o explicaţie a fenomenului.

ALICE GEORGESCU

Încercarea de a concura

Ca răspuns la provocarea locului comun prin care spectacolului teatral i se interzice şansa dăinuirii, teatrologul George Banu construieşte – numai aparent dezordonat – edificiul unei mărturii* de o mare extindere, cimentat cu bilanţul meditaţiei despre feţele acestei arte în secolul XX. Oglindă, dar şi dublu al vieţii, teatrul îşi dobândeşte autonomia prin efortul conjugat al creatorilor săi de pretutindeni de a accepta criza ca pe o stare naturală.

Prejudecata identifică împlinirea cu fixismul, cu nemişcarea, dar arta teatrului este încercarea patetică de a concura viaţa în însăşi devenirea ei imprevizibilă. O personalitate cum e regizorul Luc Bondy, căruia George Banu îi dedică cel



mai recent volum al său, este o bună ilustrare a acestei dominante.

Născut în Elveţia, într-o familie de rafinaţi intelectuali evrei refugiaţi din Germania, Bondy a studiat în Franţa şi a lucrat în ceea ce ar fi fost să fie patria lui (la Hamburg, Frankfurt, Berlin, Köln, München), dar şi la Nanterre, Bruxelles, Viena, Salzburg, Paris. Montează autori clasici şi contemporani, teatru şi operă,

* Luc Bondy: **La fête de l'instant** – Dialogues avec Georges Banu, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1996.

patetică viaţa

mereu în căutarea fluidului care să asigure plăcerea comunicării între scenă şi sală, refuzând cu încăpăţânare **legile gravitaţiei**, sistemul, reţeta, procedeul. „E complicat să explici ce înseamnă regia. Regia e o creaţie profană, dar ţin să precizez că ea imită Creaţia... Regizorul e megaloman, dar el ştie că nu poate face nimic fără ceilalţi. Un regizor solitar are o componentă tragică". Din mozaicul de interviuri, opinii, studii (cel al lui Ivan Nagel – remarcabil), din care nu lipsesc nici textele literare (orice regizor adevărat încearcă evadarea din tragedie prin literatură), George Banu alcătuieşte cu abilitate şi farmec epic portretul intelectual al unui personaj zbuciumat între cultură şi viaţă, între tensiunea mişcării şi insatisfacţia răgazului. „Bondy caută piesele enigmatice, «surprizele», surprizele iubirii, dar şi ale dezgustului, întâi ale fericirii, apoi ale tristeţii".

Performanţa cărţii este subtilitatea cu care se compune portretul unui artist volatil în opţiuni, ferm doar în convingerea că nimic nu strică mai mult clipei de fericire, de sărbătoare din teatru decât programul, stilul, fie şi cel al avangardei care-şi face o regulă din anarhie.

Bondy e un regizor pe care autorii îl iubesc şi directorii îl solicită, deşi din carte nu reiese că ar fi un partener excesiv de comod. Nu este un creator admirat de căutătorii „conştiinţei politice şi istorice", deoarece Bondy consideră că genul e plicticos, el crede că spectacolul trebuie să fie un moment al bucuriei şi al plăcerii. Exact lucrurile care se exprimă cel mai greu în scris şi pe care le explică George Banu cu înţelepciunea şi spontaneitatea celui ce a trecut pe-acolo, a călătorit cu „trenul-fantomă" pe complicatele rute europene ale lui Luc Bondy.

MAGDALENA BOIANGIU

O incoruptibilă seriozitate

Natura profundă sau, ca să mă exprim în limbaj gherist, fondul prim al criticului Ştefan Oprea este acela al unui sentimental. Unul, firește, care își reprimă afectele atunci când are de operat, la rece, cu instrumentele lucidității. S-ar putea ca și atașamentul față de lumea de palpabile himere a teatrului să fie efectul unei anume retractilități față de realul care, nefiind nici îndeajuns de ofertant, îl timorează uneori, îl indispune sau îl irită. Într-o carieră de câteva bune decenii, cronicarul prins în urzeala de seducții a Thaliei a văzut și, semn cert de scrupulozitate, a revăzut atâtea spectacole, încât nu știu ce-l oprește să aștearnă, filă peste filă, o istorie a Naționalului ieșean de prin anii '50 și până acum.

S-ar zice că ideea chiar îi dă târcoale. În volumul **Chipuri şi măşti***, îmbrăcând strai sobru de istoric, Ştefan Oprea evocă strădaniile unor cărturari și scriitori pentru înfiripareа, în capitala Moldovei, a **teatrului naţional**. Pot spune că reconstituirea acelei epoci străluminate de semne aurorale e, fără doar și poate, exactă. Dar, mă grăbesc să adaug, nu și captatorie. Din păcate, discursul de prăznuire nu sparge decât arareori crusta unui limbaj de generalități.

Opinii judicioase și în secțiunea secundă a cărții. Punându-și întrebări (despre repertoriu, despre starea dramaturgiei ș.a.m.d.), pentru ca apoi, cu sau fără un joc de ipoteze, să caute răspunsul, Ştefan Oprea formulează sugestii (propune, de pildă, o Integrală Caragiale, care să includă momentele și schițele dramatizate) sau pune accentul său în controverse la ordinea zilei. Totul, cu o cumpănire, cu o decență a argumentării care îți creează un sentiment de confort. Dar îți strecoară și un mic regret. Critic atent și de o nedezmințită onestitate, cu percepții de finețe și judecată bine strunită, nu i-ar strica lui dom' Fănică (așa îl apelează, cordial, amicii) mai multă obrăznicie, o gesticulație mai energică, mai ofensivă. Când spui și repeți, parcă cerându-ți scuze: „îngăduiți-mi să cred" sau „știe toată lumea" sau „nu spun iarăși o noutate" faci – ce-i drept, cu multă bunăcuviință – un pas înapoi în loc să păşeşti colo, în avanscenă, cum poate de multe ori ți se cuvine.

Substanța și relieful acestor **Chipuri şi măşti** sunt de aflat în „jurnalul de critic". În cronicile dramatice. N-am habar ce-or fi gândind actorii, cu șarmul etern al ingratitudinii lor, dar cunosc destui iubitori de teatru care simt nevoia să parcurgă comentariile aplicate, pertinente, scrise pe înțeles ale lui Ştefan Oprea. O virtute a criticului nostru, care nu-i este dată chiar orișicui, este așadar credibilitatea. Tranșant dar politicos, calm și câteodată ironic, impulsivul bine temperat nu face din analizele lui un show de teribilisme și de alte vane cochetării. Nu jignește, nici nu cade, decât rareori, pradă exaltării. Nu se pierde în speculații ori în delir exegetic. Prețiozitatea îi este străină și tot așa frivolitatea. O incoruptibilă seriozitate îi însoțește lecturile critice „pe orizontală" și „pe verticală", la diferite paliere de semnificații.

N-am sesizat, la Ştefan Oprea, vreun **parti-pris**. Nostalgia după maeștrii de odinioară, din memorabile puneri în scenă, nu-i perturbă receptivitatea față de nou. E, deci, un spirit deschis, ocolit de prejudecăți. Ambiguitatea provocatoare a unor metafore scenice îl incită, așa cum îl indispun neclaritatea sau excesele stridente ale celor care „experimentează" neștiind de fapt ce vor. E cucerit de vrăjitoriile regizorului atotputernic (sau despot...), ceea ce nu-l împiedică să salute tendința actuală a întoarcerii la text. Cu Ştefan Oprea, după cum se vede, se poate intra în rezonanță.

În rezonanță, dar nu neapărat în consens. Mă despart în câteva privințe de aprecierile lui (de pildă, am rezerve față de montarea cu **Robespierre**-ul mult prea locvace, prea discursiv al lui Gh. Astaloș). Apoi, semnalez unele inflexiuni de subiectivism. În vreme ce critici neieșeni au tratat cu severitate spectacole precum **Chiriţa** și **Robespierre şi regele**, ambele purtând semnătura lui Ovidiu Lazăr, **Dresoarea de fantome**, în viziunea Irinei Popescu Boieru, **Jar de munte**, în regia lui Dan Stoica, Ştefan Oprea le găsește remarcabile însușiri. Uneori, astfel de aprecieri pot fi îndreptățite, ele implicând un gest polemic față de judecătorii din afară care vin, văd și, ca să-și manifeste autoritatea, strâmbă din nas; alteori, totuși, ele vădesc un exces de

* Ştefan Oprea, **Chipuri şi măşti**, Casa de presă și editură „Cronica", Iași, 1996.

bunăvoință. Observ, în treacăt, și o slăbiciune aparte pentru actorul Petru Ciubotaru. Zică lumea orișice, uite că un critic și un actor pot fi buni prieteni!...

În rest, de acord în multe chestiuni: absența, în Iași, a spectacolelor-eveniment, indiferența sau aroganța ciocoiască a criticii literare față de textul dramatic, criza de regizori-animatori, de regizori de forță, care să propulseze trupa ieșeană în zona celor privilegiați. Ar fi de sesizat și o contradicție. Știind bine că „un actor nu face ce vrea pe scenă", criticul pare tentat în răstimpuri să pună pe seama interpreților ingeniozitatea unor evoluții. Întreb, deci: actorul „propune" sau regizorul dispune? Nu insist, și eu și Ștefan Oprea cunoaștem răspunsul.

„Jurnalul de critic" stârnește interesul și prin aceea că menționează, cu o undă nostalgică, întâmplări cunoscute sau mai puțin cunoscute din viața Națională ieșean. Căderea proiectului cu **Richard II** de Shakespeare (în rolul titular, Sergiu Tudose). Transferul stupefiant al lui Dionisie Vitcu la Teatrul „Luceafărul", semnificând deteriorarea gravă a unui climat cândva respirabil. Apariția impresionantă a lui Teofil Vâlcu, orb, în **Socrate** de Dumitru Solomon. Speranțe împlinite, promisiuni care nu au confirmat. Performanțe antologice. Actori pe care până mai ieri îi admiram în lumina rampei și îi întâlneam pe stradă și care, scriu asta cu o strângere de inimă, nu mai sunt: Puiu Vasiliu, Dan Werner, Saul Taișler, Virgiliu Costin, Adrian Tuca, Teofil Vâlcu, Adina Popa, Dan Aciobăniței.

Chipuri și măști... Despre **măști**, criticul se pronunță în cronici, cu euforii chibzuit filtrate atunci când simte, pe scenă, fâlfâitul inefabil al „aripii de înger". **Chipurile** sunt ale unor scriitori (blânda Otilia Cazimir, pricepută și exigentă întru-ale teatrului), critici (Valentin Silvestru, adică magistrul, care a dobândit în ochii multora prestanța unei adevărate instituții, circumspectul Nicolae Barbu, cramponat de vechile-i repere, temeinicul Constantin Paiu, cu ponderata lui seriozitate colorată de umor), actori (Teofil Vâlcu, mult dăruit și crunt lovit de o soartă deloc străină de nonsens, perfecționistul Sergiu Tudose, Constantin Popa, căutând să împace noimele filosofiei cu fantasmele literaturii și cu elanurile de histrion, doamna, într-adevăr doamna Adina Popa, „ființa care nu are dușmani", patetic-frământata Cornelia Gheorghiu, Despina Marcu, robustă și vulnerabilă deopotrivă, Carmen Tănase, cu magnetismul prezenței ei de o cerebrală senzualitate).

Cred că Ștefan Oprea nu are întotdeauna inima să destrame țesătura unor iluzii. Oare, mă întreb, chiar „toți îi așteaptă și-i devorează" cărțile lui Valentin Silvestru? Am cuvinte să mă îndoiesc de acest obștesc nesaț. Apoi, e o dulce cădere în himeric să afirmi despre un colectiv de actori, în cazul nostru despre colectivul ieșean, că „nu pare a fi ros de orgolii și susceptibilități inutile". Haida de! Dumnezeu să mă ierte, impresia mea este cu totul alta. Dar orgolii și susceptibilități sunt peste tot, să nu ne amăgim degeaba.

Portretistica îi reușește lui Ștefan Oprea atunci când el nu cedează pornirii de a literaturiza. Cornelia Gheorghiu oferă, astfel, un portet croit din nuanțe: „introvertită și generoasă, însingurată și prietenoasă, tulburată de o nesfârșită spaimă existențială". Dar a-l proiecta pe Costel Popa într-o „aspirație spre absolut" e, orișicât, o exagerațiune. O mică beție de cuvinte. Beție ce cuprinde și câte un respir metaforic. Teofil Vâlcu, într-o imagistică de basm, e văzut ca un „balaur blând pe care l-am devorat cu o lăcomie sadică", acest teribil ospăț lăsându-se infiltrat de un lirism încărcat de miresme. „ca un pom roditor înmiresmat de parfumul fructelor coapte". Criticul, aici, își dă pe față tăinuitul suflet de poet...

Din livada cu pomi înmiresmați, să trecem în sala de **interviuri**. Nonagenarul Ion Lascăr e covârșit, firesc, de nostalgii. Petre Gheorghiu (urmaș al lui Ion Creangă, după mamă!) nu se dă în vânt, câtuși de puțin, după modernisme; la fel ca și Andreea Iovănescu, el complimentează, și nu din simplă politețe, publicul ieșean. Interviul e datat 1988. Ei bine, ca un adevărat profet, actorul are, încă la această dată, năzărirea **Trilogiei** lui Andrei Șerban!... Se înțelege, sper, că e vorba de o datare greșită. Petru Ciubotaru își amintește cu venerație de Gică Popovici, una dintre figurile ilustre ale Națiunalului de pe vremuri. Mi-l amintesc și eu. Surescitat, pus pe arțag, Dionisie Vitcu (care curând după acest interviu va ajunge deputat) are ce are cu politica: „în teatru și în biserică nu se face politică". În biserică, nu știu (știe mai bine patriarhul Teoctist!), cât despre teatru, tare l-aș întreba pe Dionisie cum privește dânsul înlăturarea sistematică a acelor directori care n-au fost pe placul Puterii. Costel Popa e de părere că nu ne-am scuturat de tot de comunism, prin urmare în dramaturgie problematica nefastelor decenii este încă actuală. Bântuită de neliniști, Cornelia Gheorghiu se arată a fi posedată de mistica Regizorului menit să înfăptuiască miracole.

Regizorii, în acest compartiment al cărții, sunt Valeriu Moisescu, care dă cuvenita replică energumenilor ce neagă aberant înfăptuirile scenei românești de până în decembrie '89, și Dan Alecsandrescu, într-o agitată revizuire de conștiință, provocată de amintirea acelor concesii pe care, când și când, a avut slăbiciunea să le facă. În fine, avem prilejul să reîntâlnim doi foști directori de teatru. Mihai Ursachi, glăsuind solemn, ceremonios (despre „nobila noastră studențime" ș.a.) și, din postura lui de om pățit, transmițând un mesaj umașului său: „îi urez cele bune, dar nu-l invidiez deloc". Cum s-a întâmplat să stau în preajma lui Val Condurache doi ani și ceva, pot depune mărturie că directoratul lui n-a fost scutit de convulsii. A greșit și el, însă și jupânii nu s-au lăsat până nu l-au văzut plecat din fotoliul în care ardeau de nerăbdare să instaleze pe altcineva. Așa încât, ne-am procopsit! A fost evident o decizie cu substrat politic – dar a fost și o decizie înțeleaptă?

Sub coperta gălbioară a cărții greșelile foiesc. Atât de multe, că te indispun, așa de stropșite, că te și enervează. Păcat, fiindcă, altfel, e o carte pe care și istoricul de teatru și criticul dramatic s-ar cuveni să o aibă în mână. Cu vocea lui amplă, maiestuos timbrată, Teofil Vâlcu rostește, în interviul pe care-l acordă, un adevăr care se potrivește și acestor **Chipuri și măști**: „rămânem prin ceea ce scrieți voi, criticii". De bună-seamă. Dar și rațiunea de a fi a criticilor subzistă în ceea ce înfăptuiesc ei, actorii, și toți cei ce participă la magia jocului de fantasme de fiecare seară.

FLORIN FAIFER

Ce pot învăța oamenii de teatru de la lingviști

O analiză sistematică a domeniului teatral (deși exemplele ilustrează exclusiv teatrul francez) care mi-a atras atenția este un articol de 140 de pagini al doamnei Sanda Golopenția, profesor de limbă franceză la Universitatea Duke, SUA*.

Autoarea pornește de la o foarte interesantă distincție între lectura literară și lectura operatorie. În primul caz, piesa e citită ca un roman. Lectura literară e autosuficientă, completă și reflexivă (Proust, în „La Recherche": „En réalité, chaque lecteur est le lecteur de soi-même"). În timpul ei simți parcă briza singurătății textului. Dar piesa poate fi citită și ca o sumă de indicații, de semnale semiotice implicite sau explicite (didascalii) pentru echipa alcătuită din regizor și actori, care trudesc împreună la punerea ei în scenă. Acest al doilea tip de lectură, intitulat operatorie, e insuficient, incomplet și subordonat produsului final, spectacolul.

Un număr infim de spectatori citesc teatru, majoritatea absolută merg la teatru. Dar cei care citesc piesa înainte de spectacolul propriu-zis se apropie de domeniul criticii de teatru (G. Banu numea această influență a textului scris asupra spectacolului în carne și oase „teatrul memoriei"). Polemizând puțin cu d-na Sanda Golopenția, aș putea spune că în chiar cartea domniei-sale analizele punctuale, operatorii ale unor fragmente din piesele lui Ionescu, Beckett, Jarry sau Marguerite Duras mi se par dublate de o primă analiză, de tip literar.

Gradul zero al didascaliilor îl reprezintă cele din teatrul clasic francez. Acestea, fie că sunt macrodidascalii spațiale sau temporale (dau informații la începutul piesei despre locul și timpul acțiunii), fie că sunt simple didascalii gestuale, au toate drept caracteristică faptul că sunt neutre, obiective, descriptive. La un moment dat, autoarea precizează că funcția didascaliilor este similară celei a descrierilor din romane. Acestea au caracter absolut obiectiv în romanul balzacian, dar sunt puternic subiectivizate în cel proustian (studiul lui Camil Petrescu „Noua structură și opera lui Marcel Proust" lămurește întrucâtva pe cei nelămuriți). Aceeași situație este observabilă și în teatrul secolului XX. Autorii dramatici preferă acum didascalii evaluative (apar în acestea foarte multe superlative, care dau multă libertate regizorilor). Jarry, de pildă, scrie didascaliile în idiolectul personajului. Dar cazul cel mai evident al acestei subiectivizări îl constituie didascaliile unor autori ca Federico Garcia Lorca. Sanda Golopenția exemplifică acest tip cu didascalia din deschiderea piesei **Cinema Eden** de Marguerite Duras: pe o scenă, mama se leagănă într-un balansoar, iar cei doi copii, Susanne și Joseph, singurii care au dreptul la cuvânt în timpul reprezentației, o mângâie. Mama va continua să se legene toată piesa, iar absența ei verbală are pentru Sanda Golopenția sens: e chiar absența dramaturgului din piesa sa! Didascaliile ușurează enorm munca lectorului, fie că acesta practică o lectură literară sau una operatorie; fără ele, informațiile ar trebui extrase din replici și lectura ar necesita cel puțin câteva reveniri. De asemenea, nu există didascalii obligatorii, în afara titlului și a celor ale sursei locutoare – cele care marchează schimbarea de voce și care adesea înlocuiesc, în teatrul modern, numele personajelor prin litere sau cifre.

Dacă în secolul 17 dispozitivul didascalic era simplu, redus la câteva indicații de regie, în teatrul modern, o dată cu reîntoarcerea autorului în piesă, el devine foarte complicat, încărcat de detalii. Universul dramatic care se deschide printr-o macrodidascalie spațio-temporală inițială se închide printr-o macrodidascalie finală ce conține o viziune retrospectivă, astfel încât ultima imagine ce moare poartă de obicei întreaga semnificație a unui text. Mecanismul care produce transferul spectatorului în lumea ficțională a unei piese de Cehov se bazează pe curiozitatea acestuia.

Dar poate cel mai interesant capitol al studiului este cel dedicat titlului piesei. Pornind de la studii celebre aparținând lui Genette, celebrul naratolog, pragmaticienii s-au ocupat de titlurile pieselor de teatru (un nume pentru cei interesați de domeniu este cel al lui Annie Richard). Cu permisiunea dnei Golopenția voi cita, parțial, clasificarea domniei-sale. Titlurile pieselor trimit la: un personaj, tip sau individ; timpul intra(extra)diegetic, subiectiv sau obiectiv; evenimente, episoade ale ficțiunii dramatice; un obiect din piesă sau un element de decor; actori, regizori, personaje; timpul sau locul reprezentării; tema piesei sau măcar atitudinea generală. Nu știu cât de exactă este această clasificare, dar, mai ales, dacă e exhaustivă. Oricum ar sta lucrurile, cred că elemente minime de titrologie ar trebui să fie cuprinse în cursuri de teoria literaturii la Filologie sau chiar în cursurile studenților de la Teatrologie. Foarte important pentru studenții de la Actorie mi se pare capitolul dedicat didascaliilor non-verbale. Pe vremuri exista un curs de semiotică non-verbală la Litere și, vă asigur, era foarte interesant. (Tot americanii au o întreagă literatură pe tema comunicării non-verbale.) Uneori, în teatrul modern, se parodiază titlul urmat de subtitlu sau titlurile foarte lungi: puțină lume știe că titlul complet al piesei lui Caragiale este **O noapte furtunoasă sau numărul nouă**, evidentă parodie a titlurilor pieselor care se jucau, poate, la „Ionion"! Pentru a explica cea de-a doua situație, voi cita titlul unei piese de Vișniec: **Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu' întâi**.

Spre deosebire de studiile de sintaxă, pragmatica poate fi înțeleasă cu un efort minim de publicul larg. Iar aplicarea grilei de didascalii teatrului lui Caragiale sau Camil Petrescu va aduce celui care se va hotărî să cerceteze domeniul mari satisfacții (un student își poate pregăti o lucrare de licență, iar un doctorand poate chiar să aleagă tema aceasta pentru o cercetare mai sistematică). Limba unui popor a fost comparată de Saussure cu o tablă de șah. Limbajul are, prin însăși structura lui, o dimensiune ludică. Iar teatrul are la rândul lui un străvechi: mascarada. Teatrul e tot un joc, cu reguli fixe în perioada clasicismului și mult mai mobile în prezent, un joc bazat pe convenție, pe a „face să crezi", pe filosofia lui „ca și cum". Teatrul e și el o tablă de șah, o lume în care regii, caii și nebunii, îmbrăcați în minunate costume de epocă, sunt cuprinși de „Marea Trăncăneală" (M. Iorgulescu) sau recită „Trăncăniciada", unul dintre poemele scrise de Lewis Carroll. Poate că, dacă toate caietele lui Ferdinand de Saussure ar fi rămas în cufărul lor, descoperit postum de câțiva studenți, n-ar fi existat nici cartea doamnei Golopenția, nici pretextul acestei recenzii. Poate că n-ar fi existat nici școala lingvistică de la București, recunoscută în toată lumea, nici cercul de stilistică pe care îl conducea Tudor Vianu și la ședințele căruia participau Sanda Golopenția, Liliana Ruxăndroiu, Toma Pavel, Mihai Zamfir, Virgil Nemoianu, Cezar Tabarcea, Mihaela Mancaș ș.a. Și cum pe toți acești oameni i-am cunoscut, direct sau indirect, pot spune că recenzia mea e un modest omagiu adus tuturor lingviștilor de la Universitatea din București sau de la universitățile din SUA, de la care, vă asigur, mai avem multe de-nvățat.

Și, dacă vreți să înțelegeți spiritul teoriei lui Saussure, recitiți **Lecția** lui Eugen Ionescu.

IULIAN BĂICUȘ

* Sanda Golopenția, **Voir les didascalies**, „Iberica" no. 3/1994, editată de CRIC (Centre de recherche sur la Péninsule Ibérique à l'epoque contemporaine).

De la Limoges la Singapore

Cu „Cenuşăreasa", în Franţa

Sâmbătă 13 ianuarie 1996 am plecat spre Franţa, în turneu cu **Cenuşăreasa** (după Rossini). Vom juca la Limoges, chiar în Théâtre „Le Limousin", Centre Dramatique National, pe Rue des Coopérateurs, unde e director Silviu Purcărete.

În fiecare zi am dat câte două spectacole, cu un succes remarcabil. Public numeros, receptiv, entuziast.

În ziua noastră liberă, luni, am făcut o excursie interesantă în jurul oraşului. La Périgueux-Aix-sur-Vienne, Musée Hoviland (o familie de americani care a relansat porţelanurile de Limoges, în 1842), cu magazinul uzinelor de porţelan alb, colorat, decolorat, articole de masă, cadouri de toate soiurile – de la degetare, până la păsări, farfurii, clopoţei... Ni s-a arătat o video-proiecţie cu procesul de fabricaţie.

Am străbătut oraşul Limoges cu autocarul, apoi pe jos şi cu autobuzul 20, ce te lua din Rue François Chénieux, foarte aproape de teatru, lăsându-te în Place Sadi-Carnot – la zece minute de hotel.

Limoges e un oraş curat, cu biserici şi catedrale impunătoare, institute, universităţi, Facultatea de Litere şi Drept şi o renumită facultate de medicină. Străzile, în pantă, largi sau înguste; oameni veseli, bine-dispuşi. E străbătut de râul Vienne, limpede, cu poduri graţioase, unele extrem de vechi, pe care nu ai voie să treci cu vehicule. Are un muzeu municipal, un muzeu al Rezistenţei, grădina L'Évêche, grădina botanică – nu foarte bogată, dar îngrijită. Din piaţa Sf. Stefan se desprind străduţe cu zeci de magazine ce vând obiecte de porţelan. Nu ieftine.

Alt punct pe itinerarul nostru francez: Martigues. Suntem plasaţi în hoteluri studenţeşti de vacanţă pe malul Mării Mediterane, pe plaja La Couronne, într-un mic port, cu case cocoţate pe munte, case strălucitoare, pline de verdeaţă şi flori, cu privelişte spre mare. Aici, camerele aveau şi câte o bucătărioară cu plită electrică, frigider, veselă. Parcă ne aflam în familie. O familie în care erau zile bune, însorite, amicale, dar şi zile de discordie şi amărăciune. Important însă se dovedea a fi spiritul creator în reprezentaţiile ce le ofeream. Şi, firească, îmbogăţirea cunoştinţelor noastre cu date originale, atrăgătoare.

La sala de teatru din Martigues mergeam numai cu autobuzul (20 km distanţă de La Couronne). Martigues e o localitate mică, cochetă, port la mare. O sală, foarte frumoasă, cu scenă modernă, bine utilată tehnic. Din păcate conducerea teatrului şi personalul tehnic ce trebuia să stea la dispoziţia noastră ne priveau într-un chip neprietenos; fiindcă veneam „din Est", eram potenţiali inamici. Nu au fost cooperanţi, deşi spectacolele cu **Cenuşăreasa** s-au bucurat de mare succes.

Excursii la Marsilia, unde am vizitat oraşul nou şi cel vechi. Ne-am urcat spre catedrala Notre-Dame de la Garde, construită pe cea mai înaltă stâncă. O biserică grandioasă, cu multe peluze etajate, cu trepte mari şi portaluri masive. În catedrala mare, tablouri cu teme religioase, pictate cu ulei pe mătase, ce-ţi sugerau, în funcţie de unghiul de privire, un soi de cinetică. În zilele libere, excursii interesante prin delta populată cu păsări de tot felul – de la bărbăţuşi la pescăruşi şi la flamingo albi şi roz. Soare şi ploaie, vânt rece şi cald, mori de vânt în localităţi mici şi pitoreşti şi mulţi măslini.

De mare interes, vizitarea impunătoarei „Citadelle des Baux", în Provence. Un orăşel magic, situat între cer şi pământ; o panoramă unică. Muzeul istoric Baux, capela Saint-Blaise (romană), acum devenită Muzeul Măslinului. Diaporamă cu omagiile aduse de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, măslinului provensal. Urci spre Turnul Sarazinilor, ajungi la Capela Castrală, dedicată Sfintei Catherine şi, după multe alte trepte, ajungi în Donjonul Castelului. Donjonul şi turnurile sunt vestigiile castelului feudal distrus sub Richelieu. Şi la ducere, şi la întoarcere am trecut pe lângă Tarascon, loc ce i-a inspirat lui Alphonse Daudet celebrele cărţi despre Tartarin. Plasat într-un spaţiu ce se desprinde din munţii Alpilles, Baux-de-Provence este o urbe excepţională în frumuseţea ei sălbatică, aşa cum o evocă Frédéric Mistral şi Marcel Pagnol.

La 4 februarie am pornit-o spre Montpellier, ultima parte a turneului. Ni s-a oferit, ca sală de spectacole, Centre Dramatique National du Languedoc–Roussillon–Montpellier, situat pe domeniul Grammont, în afara oraşului. Teatrul e numit „des Treize Vents", avându-i ca directori pe Jacques Nichet şi Jean Lebeau. Primire călduroasă. Trupa de aici a fost în România, în turneu.

La Montpellier, pe acelaşi amplu domeniu, e o şcoală de echitaţie pentru copii. Aveau o crescătorie de cai, ponei şi măgăruşi. Puteai să-i mângâi, să le oferi mâncare. Copiii participau la spălarea blândelor animale. Tot aici se găsea o sală imensă unde aveau loc spectacole de circ, alternând cu concerte de jazz. Sala era totdeauna arhiplină. Între montări şi demontări, între repetiţii şi spectacole, ne petreceam timpul în compania copiilor, a cailor, măgăruşilor şi poneilor.

Şi aici, ca peste tot, **Cenuşăreasa** a triumfat. După al treilea spectacol, mi s-a solicitat un interviu, în direct, de către televiziunea din Montpellier. Am răspuns la întrebări privind mişcarea teatrală din România, teatrele de păpuşi de la noi. Am făcut un mic istoric al Teatrului „Ţăndărică". Mi s-a cerut să vorbesc despre mine, ca interpretă a Cenuşăresei, şi despre Secţia de păpuşi din cadrul Academiei de Teatru şi Film. Sigur că emoţia m-a făcut uneori să mă şi bâlbâi – pe ici, pe colo – dar, în esenţă, a fost bine şi oricum s-a înţeles ce realizări avem acasă.

Aici, ca şi la Martigues, panta sălii, mult prea accentuată, făcea să ne vedem noi, interpreţii, în dezavantajul păpuşilor şi al momentelor artistice speciale. Pentru această deficienţă, care de fapt nu ne aparţinea, am fost criticaţi de o parte a presei prezente la spectacolele noastre. S-a apreciat mânuirea, interpretarea vocală, regia. S-a reproşat coloana sonoră imperfectă şi faptul că noi, ca indivizi, **ne vedem**. Nu avusesem la dispoziţie planurile sălilor şi ale scenelor; am fi prevenit acest accident. Dar succesul la public nu a putut fi negat şi nici umbrit.

La 13 februarie am revenit acasă, după o lună de turneu cu mari reuşite pentru noi şi o mare izbândă artistică pentru Silviu Purcărete.

Mărturie depune, pentru acestea, perspectiva noului contract de turneu, ce se va efectua în alte oraşe din Franţa (poate, şi în Elveţia) cu aceeaşi **Cenuşăreasă**, în toamnă.

*
* *

„Coţofana hoaţă" la Singapore

Fragmente din opere muzicale clasice au alcătuit suportul scenariului la spectacolul meu **Coţofana hoaţă**. Câte o bucată muzicală dintr-un anume compozitor mi-a sugerat o acţiune, o întâmplare. Spectacolul nu are un **story** clasic; nici nu mi-am propus aceasta. Când l-am conceput, am dorit ca păpuşile, indiferent de sistemele de mânuire, de jocul nostru, al actorilor şi tehnicienilor, să fie spirituale, să amuze. Am propus numere muzicale distincte. Ne-a fost destul de greu să asamblăm o poveste unitară. Dar... eu zic că am izbutit. Premiera spectacolului a avut loc la 12 iunie 1996. În ziua de 17 a aceleiaşi luni ne-am luat zborul spre Singapore, la „Festival of Arts 1996", invitaţi fiind de Chinese Theatre Circle. Turneu

efectuat în cadrul schimbului cultural, cu ajutorul ambasadei române la Singapore, al factorilor de decizie din acest stat şi mai ales cu ajutorul important al Primăriei Capitalei.

Deci, în seara de 17 iunie, am decolat. Marţi, la 21,30 – ora României – aterizăm. Ne întâmpină, călduros, reprezentanţii ambasadei, formaţia ce a fost în România şi a jucat pe scena noastră, şi dl. Wong, principalul organizator al festivalului. Suntem cazaţi în cartierul chinez, la Chinatown Hotel.

Cald, cald, cald – umed. Dar în autobuze, taxiuri, magazine, peste tot, aer condiţionat.

Miercuri 19 iunie, la ora 11, conferinţă de presă la Drama Center (unde am şi jucat), într-o sală de repetiţii, cu mese şi scaune, cu păpuşile din spectacol pregătite de noi. Emoţii: cum va fi primit spectacolul european de către singaporezii cu o veche tradiţie chineză? În acest oraş-stat nu există prea multe publicaţii culturale. Dar au fost prezenţi, alături de noi, gazetari tineri şi mulţi fotografi. Am vorbit despre ţara noastră, despre frumuseţile ei, despre dezvoltarea teatrului românesc, care s-a impus în întreaga lume, despre existenţa celor 21 de teatre de păpuşi; dar mai ales m-am referit la Teatrul „Ţăndărică", la politica lui teatrală, la realizările lui în ţară şi în afara graniţelor. Tot astfel, la secţia de păpuşi din cadrul Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti.

Joi, am participat la serbări ale copiilor organizate la World Trade Center, unde artiştii lor au prezentat două secvenţe de operă clasică. Lume multă, copii şi mai mulţi, circulând între jocuri pe calculatoare, baloane, centre muzicale puse la dispoziţia lor, cărţi pentru toate vârstele. După reîntoarcerea la hotel, noaptea, am plecat în grup să vizităm cartierul şi târgul chinezesc. Târgul era închis. Totul – foarte luminat şi curat. Curăţenia caracterizează acest oraş. Nici o hârtie, nici un bilet de autobuz, nici o ţigară pe jos. Nu am făcut imprudenţa de a arunca cine ştie ce pe stradă, pentru că am fi fost obligaţi să plătim o amendă de aproximativ 2 000 de dolari. Dacă fumezi pe stradă sau în alte locuri nepermise, achiţi 500 de dolari pe loc. Nu am văzut beţivi, nici cerşetori.

În fine, ziua marii încercări, la Drama Center. Repetiţie de montare de la ora 10, repetiţie propriu-zisă de la ora 14. Spectacolul începea la ora 20. La 19,30, sala – goală. La 19,45 – la fel. Dar la 20, sala arhiplină. Însă toţi vorbeau în surdină, aşa încât, atunci când am fost sunaţi la cabine pentru începerea spectacolului, eram siguri că nu avem spectatori...

De la prima scenă, râsete şi aplauze. La momentul cu umbre, linişte desăvârşită, apoi aplauze furtunoase; iar la apariţia coţofenei, murmure de surpriză. Dansul coţofenei – după habanera din „Carmen" – a constituit momentul culminant. La final, aplauzele prelungite, mult peste muzica noastră de încheiere, ne-au convins de succesul imens ce l-am repurtat.

22 iunie: workshop-ul meu, în acelaşi teatru, la ora 14,30. Am prezentat momente de făurire a unei păpuşi extrem de simple, apoi le-am explicat pe cele complicate. Exemplificări. Răspunsuri la întrebări. Atenţie concentrată. Bucurie, interes maxim.

La ora 20, cel de-al doilea spectacol (şi ultimul) s-a dovedit a fi un adevărat triumf. Sigur, e greu ca un artist să vorbească el însuşi despre succesul său, dar deocamdată nu am altă soluţie. Trebuie să mă credeţi pe cuvânt.

Şi acum ambasada noastră a fost prezentă, ne-a oferit flori. Am dori ca peste tot unde mergem să avem parte de acelaşi succes, iar ambasadele noastre să ne întâmpine cu aceeaşi căldură.

Autoarea articolului, în Paradisul papagalilor...

Ca o confirmare a succesului pe care l-am avut, partea singaporeză mi-a propus ca, în iarna anului 1997, să vin din nou, de data aceasta ca profesor, pentru a preda, în cadrul universităţii, lecţii de teatru păpuşăresc, în vederea înfiinţării aici a unui teatru de păpuşi. S-a cerut şi participarea Teatrului „Ţăndărică" la festivalul din 1997.

În zilele ce au urmat, am vizitat Tang Dinasty City, „Underground Palace", cu cei 2 000 de soldaţi din teracotă, replică la descoperirea senzaţională din China, din mormântul Împăratului Qin Shi Huang (anii 221–207 î.e.n.). Ni se spune că Împăratul Qin a fost cel mai infam tiran, a distrus vestigiile culturale, a ars cărţi, a închis şcolile şi a oprimat poporul. Construcţia lui Underground Palace a costat 30 de milioane de dolari. Miile de teracote, reprezentând garda împăratului, sunt puse în valoare de efecte luminoase extraordinare, realizate cu laser şi cu echipament sonor sofisticat.

Pitorească a fost vizitarea insulei Sentosa. De la hotel, am mers cu autobuzul, apoi am luat cabina pe cablu, care străbate o bună parte din Singapore. De sus, ai priveliştea portului şi a celor două oceane. Coborîm, ne urcăm în trenuleţul ce parcurge întreaga insulă. Oprim la o cascadă. Deasupra noastră, mii de păsări. Cu greu se disting plasele ce le ţin prizoniere. Intrăm în muzeul de ceară, ce ne prezintă fascinanta istorie a celebrităţilor singaporeze. Continuăm a parcurge săli după săli, unde ni se dau filme, fotomontaje cu benzi sonore, povestind despre războiul cu Japonia, perioada colonială engleză, pionierii şi eroii ţării. Într-un alt pavilion, o reproducere a vechiului oraş. Păpuşi mari, reprezentând locuitorii, se animau şi ne arătau modul lor de viaţă intimă şi socială.

„Volcanoland“: o încercare de a crea fum, cutremur şi groază. Cobori în subsol; ţi se prezintă o istorioară pe video, un aşa-zis cutremur. Se coboară podeaua, cu scaune cu tot, se ridică o uşă de fier şi suntem în mormântul împăratului Qin, despre care am pomenit.

Trecem apoi în Asian Village, cu case tipice, restaurantul Food-Center cu mâncare specifică din Malaezia, China, India, dar şi cu bucate europene. Înainte de masă, în sala în trepte a restaurantului, o trupă de acrobaţi chinezi prezintă un mic program. Fiecare se poate servi cu ceea ce-l tentează. Suntem rugaţi să nu luăm mai mult decât putem consuma – să nu se facă risipă... La plecare, am asistat la vizita unor oameni extrem de bătrâni, sosiţi probabil de la un azil; erau îmbrăcaţi toţi la fel. Unii abia se mişcau. Dar erau aduşi să viziteze minunata insulă şi li se servea prânzul la acest local. Ca să ne facem siesta, am fost conduşi în casa fantomelor, cu tot felul de trape, mese ce se mişcă, strigăte înfricoşătoare, mâini ce te prind în întuneric. Nu aş spune că era deosebit de atractiv. Ba, la final, sunt arătate ultimele trei soţii împărăteşti, fiecare omorîtă în alt chip. Bineînţeles, păpuşi împăiate.

În Jurong Birdpark, „Paradisul papagalilor“: un amfiteatru de 800–1000 de locuri permite să asişti la un spectacol deosebit: dresură de păsări. Sigur, nu toate cele 8 000 de exemplare din cam 600 de specii pot oferi un spectacol. Sunt 110 specii diferite de papagali. Păsări din sudul Americii, Amazonia, America Centrală, Caraibe, Africa, India, Noua Guinee, Filipine au oferit momente inedite. Porumbei, pelicani, egrete, papagali distrează sutele de spectatori. Doi papagali, unul alb moţat şi altul foarte colorat, vorbeau, imitau râsul unui om, soneria unui telefon, mieunau, lătrau ca un căţel (sau ca un dulău), cotcodăceau ca o găină, cântau şi dansau în ritm, ba chiar au cântat „La mulţi ani!“. Un fel de vultur din Sri-Lanka spărgea nuci. Moment fermecător şi cu haz.

Doar câteva staţii cu trenuleţul colorat, ce merge mult deasupra pământului, pe tronsonul ridicat spre cer, şi ajungem la „Underwater World“, un tunel sub pământ. O podea rulantă, ce se învârte lin, îţi oferă posibilitatea de a admira, prin fereastre de acrilic, în lumini extrem de riguros studiate, 6 000 de vietăţi marine din 350 de specii. Este un acvariu uluitor. Trecem apoi în lumea pinguinilor, care ne privesc indiferenţi, în poziţii ţepene, de statuetă. Arar, câte unul întoarce capul sau face un pas-doi.

Am străbătut kilometri şi pe jos, dorind să ajungem în cartierul cu magazine indiene, arabe, chinezeşti. Cel mai mult ne-a impresionat, în aceste peregrinări, curăţenia străzilor, vegetaţia bogată hărăzită de natură, dar îngrijită şi aranjată de mâna omului gospodar, cu mare ştiinţă. O revărsare de flori, pretutindeni. Palmieri de toate formele şi înălţimile. Străzi largi şi arhitectură modernă, diversă şi totuşi atât de unitară.

Lângă teatru se află Muzeul Naţional, cu galeria porţelanurilor, diorama istoriei Singaporelui şi o mare colecţie de statuete din jad, cuarţ alb şi roz, agat, toate minunat sculptate, adevărate bijuterii din perioada dinastiei Qing.

Pe scenele Festivalului s-au perindat trupe cu nume răsunătoare: cea a lui Marcel Marceau, cu veşnicul ei farmec; Moscow State Symphony din Rusia; Shanghai Ballet Company din China; chitaristul de jazz John McLanglin; Ombilical Brothers din Australia. Tot din Rusia, Ansamblul Alexandrov. Un cvartet muzical canadian, „Tuyo“; altul, elveţian – spectacol fascinant şi bizar, numit Mummenschanz, ce reunea mima şi dansul, păpuşile şi magia, într-un show umoristic.

Alături de ei, ne-am aflat şi noi: eu, Daniel Stanciu, actor-păpuşar, Delia Ioaniu, scenografa spectacolului, Lucica Amariţei, director economic, Alexandru Chiriţescu, Marian Panait, Ghiţă Vasile şi Andrei Gheorghiu, colaboratori tehnici, şi Carmen Stanciu, secretară literară şi translatorul nostru. Noi, păpuşarii români, pentru prima oară în acest oraş, am deschis, şi aici, un drum în lume.

BRÂNDUŞA ZAIŢA SILVESTRU

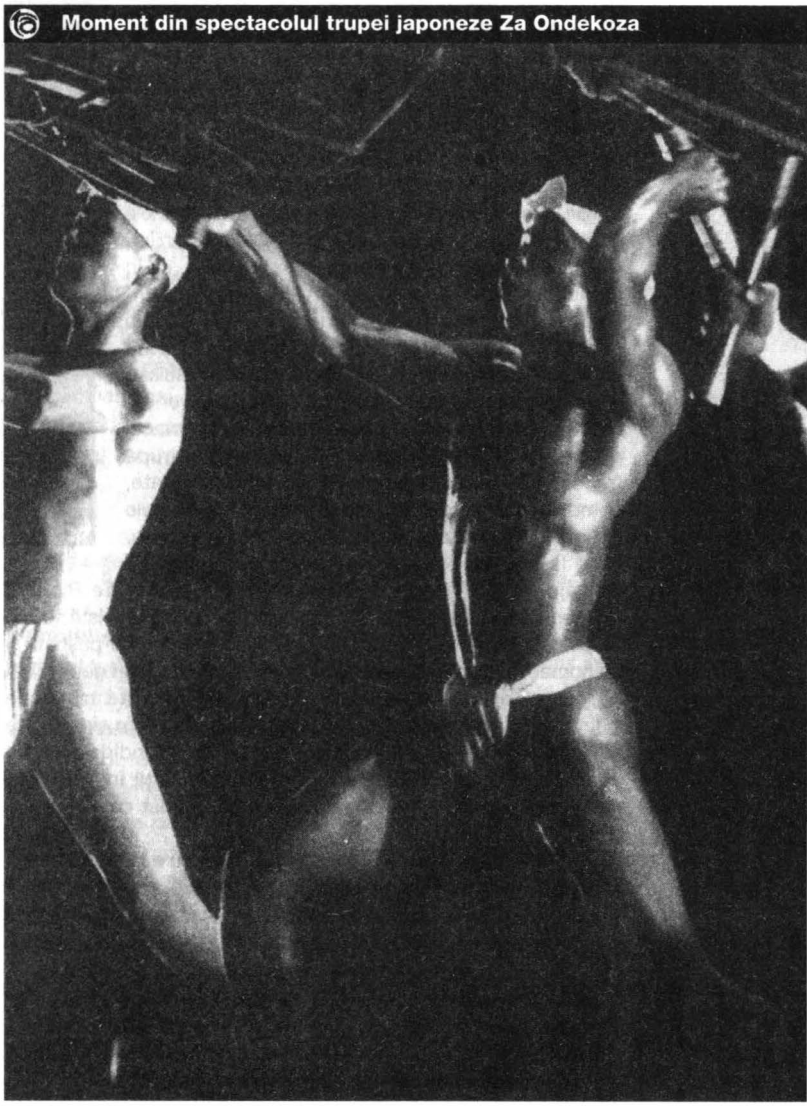
... şi la World Trade Center din Singapore

MEMENTO TAMPERE !

De câţiva ani primesc la redacţie, în fiecare primăvară, aproape ca pe o ciudăţenie, fişa de acreditare şi programul Festivalului internaţional de teatru de la Tampere, care are loc în fiecare an, la jumătatea lui august. Fişa, foarte amănunţită, dar prea puţin îmbietoare sub raport pecuniar, mai ales pentru buzunarele estice, îţi cam taie pofta de a te gândi că ai putea să participi la acest mare festival, ce se doreşte şi o ultimă celebrare a verii, în atmosfera specifică augustului finlandez. Cel puţin aşa ne asigura Programul festivalului, tipărit în excelente condiţii grafice, în fapt o adevărată publicaţie teatrală, bogată în informaţii, prezentate succint dar sugestiv, însoţite de fotografii de teatru, grăitoare pentru factura şi stilul spectacolelor. Festivalul rămânea însă undeva, departe, ca o constelaţie imposibil de atins, chiar dacă ştii despre ea, teoretic, destule. Şi iată că întâmplarea, care rezolvă, ca de obicei, cele mai multe lucruri, a făcut ca în acest an să pot da curs invitaţiilor primite şi oficial, de la organizatorii festivalului, în urma vizitei întreprinse în ţara noastră de dl. Matti Viironen, reputat actor de la T.T.T. (Teatrul Muncitoresc din Tampere), şi de la doamna sa de origine română, Ileana Palli. Îi cunoscusem la „Balul milionarilor", dat de Fundaţia „D-ale Bucureştilor", în iunie, la restaurantul „Doina". Aveam să stau la ei două săptămâni, împreună cu Mircea Diaconu şi Diana Lupescu, simţindu-ne ca acasă şi cunoscând viaţa finlandeză aşa cum n-o poţi face aproape niciodată stând la un hotel, oricât de modest sau de luxos ar fi acesta.

Din punctul meu de vedere, cel mai impresionant lucru la Festivalul internaţional de teatru de la Tampere l-a constituit varietatea ofertei de spectacol. Am în vedere atât genurile de spectacol teatral, cât şi spaţiile de joc, orele de spectacol şi chiar calitatea reprezentaţiilor, şi ea destul de diversă. E un argument practic, convingător că teatrul nu poate fi închis într-o singură formulă, oricare ar fi ea, că el se face – şi trebuie să se facă – pentru toate vârstele şi pentru toate gusturile. Iar datoria criticului nu mi se pare a fi neapărat aceea de a strâmba din nas la un spectacol sau altul, ci de a-şi păstra disponibilitatea înţelegerii pentru toate genurile şi modalităţile de teatru.

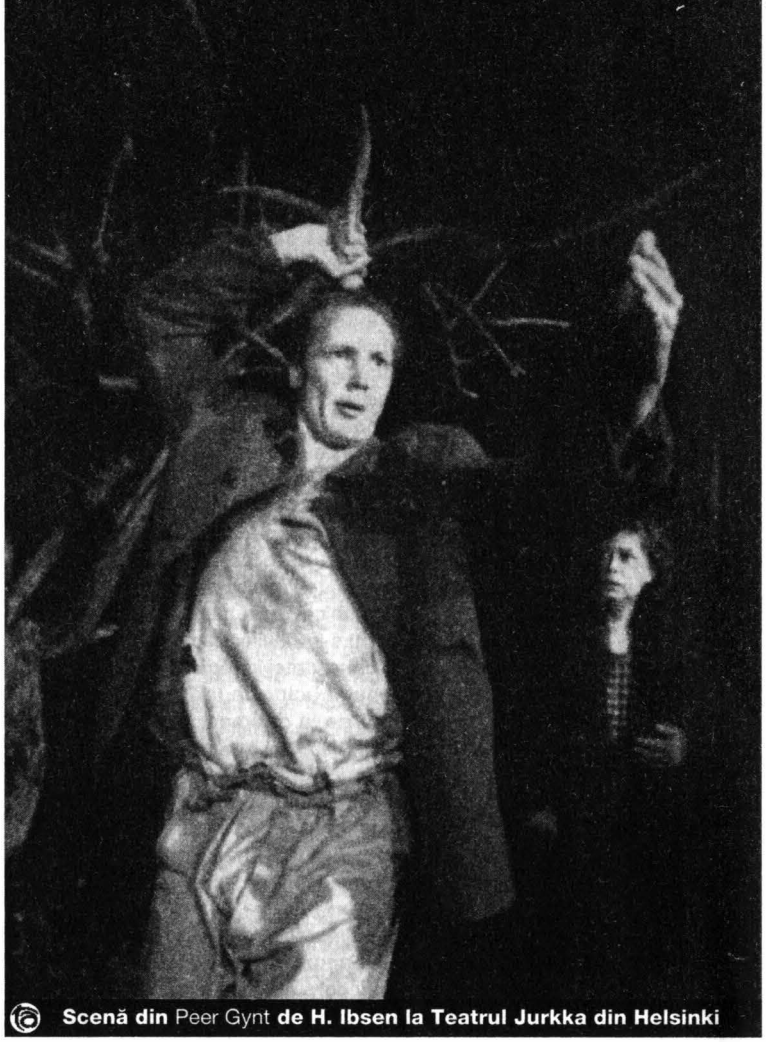
Prin chiar acest fapt, al extraordinarei diversităţi de spectacole, festivalul de la Tampere devine un reper profesional important, un termen de referinţă mereu actual, în sensul refuzării exclusivismelor de orice natură. În ceea ce priveşte ediţia din acest an, la care am avut posibilitatea să văd, între atâtea altele, trei trupe teatrale deosebit de interesante, fiecare cu câte două spectacole – „Method and Madness" din Marea Britanie, Bremer Shakespeare Company din Germania şi KOM-Teatteri din Finlanda –, cred că ne-a fost oferită şi o altă lecţie de disponibilitate, de data asta a actorului. Căci nu este deloc puţin lucru să treci de la o dramă mocnind de tensiuni lăuntrice (**Flesh and Blood** de Philip Osment) la o savuroasă comedie muzicală (**Private Lives** de Noël Coward), aşa cum o fac – în regia foarte atentă la detalii a lui Mike Alfreds – cei patru excelenţi actori ai trupei britanice: Geraldine Alexander, Martin Marquez, Simon Robson şi Abigail Thaw. După cum nu e deloc uşor ca, numai cu patru actori, o actriţă şi un foarte bun muzician, să dai viaţă unei piese shakespeariene dificile ca **Pericle** într-un spectacol alert şi inventiv, semnat de Pit Holzwarth (acelaşi regizor avea să fie mai puţin convingător ca viziune modernă în **Titus Andronicus**, actualizările sugerate prin costum alternând cu tente naturaliste şi puerile detalii scenografice, greu de împăcat unele cu altele). Fascinant – în special în **Pericle** – e faptul că fiecare actor de la Bremer Shakespeare Company joacă mai multe roluri, trecând cu dezinvoltură de la unul la altul, ca şi cum n-ar face altceva decât cel mai firesc lucru în teatru. Ceea ce se poate spune, de altfel, şi despre actorii de la KOM-Teatteri din Helsinki, în comedia nu lipsită de semnificaţii amare **Rikos ja Rakkaus** (Crimă şi Tandreţe) de Jari Tervo. Îi „cunoşteam" deja, din **Omul elefant** de Bernard Pomerance, în regia sigură şi eficientă a aceluiaşi Pekka Milonoff, care i-a prilejuit un adevărat tur de forţă excelentului Jani Volanen, interpretul rolului titular. E uimitor, de pildă, câte nuanţe poate găsi unui simplu cuvânt – **kiitos** (mulţumesc) – pentru a exprima gratitudinea unei năpăstuite fiinţe umane, căreia i se întinde totuşi o mână de ajutor. (Punând problema diferenţelor dintre oameni şi a toleranţei, piesa e fără



Moment din spectacolul trupei japoneze Za Ondekoza

îndoială actuală, nu numai şi poate nu atât în spaţiul scandinav, cât în cel balcanic, atât de răvăşit de conflicte etnice şi religioase în acest sfârşit de mileniu.)

Teatrul „Virus" din Helsinki, unde se joacă în suedeză (a doua limbă oficială a ţării), ne-a oferit un spectacol dur cu piesa **Killer Joe** de Tracy Letts, o demistificare a fericitei vieţi de familie americane, în regia de o extremă violenţă expresivă a lui Maarit Ruikka. Paradoxal, nu violenţa expresiei era deranjantă, ci detaliul naturalist, care putea foarte bine să lipsească, fără vreo pierdere pentru forţa de şoc a imaginii de ansamblu. Oricum, şi de astă dată actorii au fost la înălţime, mărturisind o solidă şcoală de teatru ce cultivă foarte buna condiţie fizică.



Scenă din Peer Gynt de H. Ibsen la Teatrul Jurkka din Helsinki

Jongleri, păpuşari, acrobaţi, mimi, dansatori însufleţesc un neobosit teatru de stradă, pe care te duci să-l cauţi în piaţetele şi parcurile oraşului, sau care vine el la tine, în timp ce-ţi bei liniştit cafeaua într-una din nenumăratele cafenele (şi în aer liber) ale oraşului. E o plăcere să-l urmăreşti pe comicul englez Maik Vis, rătăcit, chipurile, în oraş, dar încercând să se descurce cu imensa sa hartă, pe care ajunge să o consulte şi la escaladarea sau coborîrea unei clădiri, nu pe scară, ci pe faţada acesteia, luându-şi apoi ca parteneri de joc copiii, ce nu vor pregeta să răspundă improvizaţiilor din jocul actorului cu propriile lor improvizaţii, meritând şi ele aplauzele unei asistenţe entuziasmate. Fac o foarte bună impresie şi cei trei comici englezi ai trupei „Inside Out", cu un parodic James Bond–show, **Omul cu trompeta de aur**, celebrul 007 reuşind să salveze de câteva ori lumea în doar 20 de minute! Fantezia şi inventivitatea sunt la ele acasă, improvizaţiile dau sarea şi piperul scenariilor, din care nu lipsesc nici vizitele extratereştilor, ca în evoluţiile trupei Dance Theatre Minimi. Nu sunt uitate nici scheciurile de revistă, două experimentate actriţe din Helsinki vrând să ne convingă că firma de consulting a surorilor Suikko are răspunsuri la toate problemele noastre, oricât de intime ar fi acestea. De la amuzantul spectacol de teatru de păpuşi **Senor Z**, prezentat de trupa franceză „Amorés et Augustin" în tehnici variate, combinând proiecţia de desene animate cu efectele sonore cele mai neaşteptate, produse la vedere, până la spectaculoasa montare a trupei finlandeze Seinäjoki City Theatre cu **Rocky Horror Show** de Richard O'Brien, în regia lui Olli-Matti Oinonen, trecând în revistă tot ce se putea, de la Frankenstein la Dracula, spre deliciul puştimii şi nu numai, festivalul pare să-şi fi dorit a nu lăsa nici un gen teatral nereprezentat în mod semnificativ. Cunoscuta trupă de instrumentişti japonezi „Za Ondekoza", excelând prin virtuozitate la instrumentele de percuţie, va evolua în splendida sală de concerte a oraşului Tampere, dată în folosinţă în 1989, iar spectacolul, îndelung aplaudat, va fi reprogramat câteva zile la rând.

Culminaţia e atinsă însă abia în **The Great Nocturnal Happening**, mai curând o uriaşă serbare populară decât o sărbătoare propriu-zisă a teatrului. Desfăşurată în noaptea de vineri spre sâmbătă (16–17 august), cu închiderea străzilor centrale ale oraşului pentru circulaţia auto, la ea au luat parte – după aprecierea presei locale – 100 000 de oameni, ceea ce-ar însemna cam jumătate din populaţia oraşului. Oameni până atunci extrem de paşnici şi de civilizaţi, ţinuţi însă bine în frâu de preţurile exagerat de mari ale băuturilor cât de cât alcoolice (suc de grapefruit cu vagi miresme de gin, ori bere cu amintiri de alcool şi gust de caise!), finlandezii (în special cei foarte tineri, neieşiţi bine din adolescenţă) par să nu mai ţină atunci cont de nimic şi nu e de mirare să vezi câte o vitrină spartă sau câte o maşină rămasă fără oglinzi (cum ni s-a întâmplat şi nouă). De mirare e doar curăţenia impecabilă ce se face după, aşa încât la orele dimineţii toate tarabele instalate în pieţe şi pe străzi au dispărut, toate urmele exuberantei dezlănţuiri de tinereţe şi vitalitate s-au şters, iar viaţa reintră în tipicul ei de calm finlandez, din care nimic n-o va putea mişca până la marea sărbătoare populară a altui festival. De film, de folclor, de jazz sau de coruri, ţara având aproape un cult al acestor reuniuni ce funcţionează şi ca supape ale tensiunii zilnice, ce-i drept nevăzute, dar acumulate probabil în intervalul dintre diversele festivaluri, care măsoară şi viaţa, după o antică înţelepciune.

În întâlnirile şi convorbirile avute cu d-nul Jussi Helminen, directorul T.T.T. şi director artistic al festivalului, ca şi cu d-na Raijo-Liisa Seilo, director executiv al festivalului, aveam să primim o serie de informaţii utile privind organizarea manifestării şi modul de selecţie a spectacolelor, de fiecare dată, după ultima zi a unei ediţii, începând munca la ediţia următoare. Am primit chiar şi o carte a festivalurilor din Finlanda, tipărită în admirabile condiţii grafice, de care putem dispune însă şi noi, în clipa de faţă. Ne-ar mai trebui doar organizarea finlandeză, căci festivalul de la Tampere are loc în fiecare an, la aceeaşi dată, indiferent de schimbarea miniştrilor, a primarilor sau a partidelor de guvemământ.

În fine, interesându-mă în mod special istoria teatrului prin evoluţia locurilor sale de joc – şi cunoscând spaţiul teatral la faţa locului, de la amfiteatrul grec din Epidaur la Radio City Music Hall de la New York – n-am să pot uita încântătoarea surpriză oferită de Teatrul de vară din Tampere. Aici nu scena, ci „sala" e turnantă, iar spectatorii – redeveniţi cu toţii, pentru două ore, copii – se rotesc cuminţi, dar cu sufletul la gură, în urmărirea peripeţiilor de basm întruchipate cu credinţă, dar şi cu ironie şi haz, de minunaţii actori finlandezi care-ţi devin parcă spontan, ca în **Ronja**, prieteni din copilărie. O copilărie regăsită prin teatru, care are şi miraculoasa putere de a ne reaminti toate vârstele prin care am trecut, făcându-ne să le retrăim.

Sunt tot atâtea motive pentru care nu te poţi despărţi de Tampere spunându-i „adio", ci doar „la revedere"!

VICTOR PARHON

ANNA CERAVOLO

Festivalul Brecht de la Milano

Corespondență specială din Italia

Pentru Piccolo Teatro din Milano stagiunea trecută a fost una specială. Din mai multe motive. În primul rând, ea a condus acest teatru faimos în pragul a două importante aniversări: semicentenarul lui Piccolo și zece ani ai Școlii sale de teatru, aniversări care vor fi sărbătorite în stagiunea '96–'97. Repertoriul ansamblului, care s-a jucat în trei teatre din Milano – sala proprie, Teatrul Studio și Teatrul Liric –, a fost în mare parte ocupat de Festivalul Brecht. În 1956, cu câteva luni înainte de moarte, Brecht a venit în Italia, la Milano, unde s-a întâlnit cu Paolo Grassi, Giorgio Strehler și Nina Vinchi, fondatorii lui Piccolo Teatro. Strehler tocmai punea în scenă **Opera de trei parale** – și de atunci încoace el a montat numeroase piese brechtiene. Neîndoielnic, regizorului trebuie să i se recunoască meritul de a se fi aflat printre cei mai importanți promotori ai operei lui Brecht în Italia.

A-i dedica lui Brecht un festival a însemnat și reparcurgerea unor etape marcante ale istoriei lui Piccolo, prin reluarea câtorva montări mai vechi, dându-se astfel publicului ocazia de a vedea sau de a revedea câteva dintre spectacolele-capodoperă ale lui Strehler. În plus, acest festival a contribuit la reconstituirea unui cuplu magnific: acela al lui Strehler cu scenograful Luciano Damiani. Împreună, ei au scris, poate, capitolul cel mai interesant din istoria lui Piccolo, dacă nu din istoria teatrului italian de după război și până azi.

Prima întâlnire din festival a fost aceea cu **Viața lui Galilei**, în lectura lui Strehler, urmată de o dezbatere pe tema „Știință și responsabilitate", la care au luat parte și doi laureați ai Premiului Nobel, Renato Dulbecco și Rita Levi Montalcini. A venit apoi rândul spectacolului **Povestea păpușii părăsite**, prezentat și în stagiunea trecută. Cântăreața Milva a interpretat baladele din tinerețe și cântecele mai puțin cunoscute scrise de Brecht pentru **Luna nu strălucește mereu**. Într-un spectacol-coupé au fost arătate **Lux in tenebris** și **Nunta la micii-burghezi**, o noutate pentru Italia.

După ediția-princeps din 1958 și reluarea din 1980, cu Andrea Jonasson ca protagonistă, **Omul cel bun din Seciuan** a fost din nou pusă în scenă de Strehler în acest an, tot cu actrița germană în dublul rol Shen-Te – Shui-Ta. Un spectacol delicat și tulburător, în permanență învăluit într-o lumină palidă; în tonurile profunde ale vocii Andreei Jonasson vibrează teribila neputință a individului de a fi bun.

Întâlnirea cu teatrul epic s-a petrecut prin cele două piese într-un act **Excepția și regula** și **Cât costă fierul**, ca și prin scene din **Teroarea și mizeria celui de-al Treilea Reich**. Primul spectacol, montat de Strehler în 1962, a fost reluat de astă dată în regia lui Gianfranco Mauri, care juca atunci rolul hamalului. Structura scenică e liniară, aproape săracă, nici

Teatrul la MittelFest

„Le urez tuturor să-și trăiască viața cu seninătate", scria Giorgio Pressburger în finalul romanului „Trei mame", laureat al Premiului Flaiano și adus în lectură scenică de trupa Arca Azzurra la MittelFest '96 (festival dedicat culturii din Europa Centrală și găzduit anual de localitatea italiană Cividale – **n.tr.**). O urare ce sună ca un rămas-bun. Într-adevăr, în discursul ținut la deschiderea festivalului, Pressburger a anunțat oficial că va părăsi, probabil, conducerea artistică a secțiunii Teatru, lăsând totul în voia entuziasmelor lui De Incontrera, directorul secțiunii Muzică, în vederea mult-doritei instituționalizări a festivalului; reprezentantul cultural al administrației locale a replicat cu un discurs avântat, dar călduț. Oare și direcția organizatorică, asigurată de Mimma Gallina, să stea sub semnul întrebării? A sugerat-o chiar ea, în timpul prezentării oratoriului coregrafic **Schizophrenia**, după o idee de Damir Frey, co-producție MittelFest-Koreodrama... Gallina a explicat însă că, dat fiind stadiul avansat al pregătirilor, o eventuală schimbare a gărzii nu va afecta ediția '97 a festivalului. Dar asta ține de viitor.

Vitrină teatral-muzicală a Europei Centrale, înfățișând producții selecționate și pe baza densității valorilor pe care le vehiculează, MittelFest '96 a rezervat un loc de onoare Poloniei. De la Cracovia a sosit Stary Teatr cu **Opereta** de Gombrowicz. Un gen cu desăvârșire vid – spune regizorul Bradecki –, dar pregătit să primească profunda semnificație filosofică a textului, fără să-și piardă coloritul popular ce-i este propriu. Sună un clopoțel și intră elevii, adulți în uniforme de gimnaziu; se îngrămădesc în bănci: e un munte uman. În timp ce protagoniștii iau în derâdere Societatea și Istoria, regia ne deschide ochii asupra mecanismului social, care ne constrânge să rămânem veșnic adolescenți, care propovăduiește absolvirea de responsabilitate. Trupa e excelentă și omogenă, fiecare interpret are propria sa partitură vocală și coregrafică; efectul coral este de o armonie rară. E inevitabilă referirea la **Clasa moartă** a lui Kantor, care, la rândul lui, s-a inspirat din „Ferdydurke", primul roman al lui Gombrowicz. Krzysztof Zanussi a sosit la Cividale pentru o conferință despre Kieslowski, regizorul polonez recent dispărut, din creația căruia au fost proiectate filmele „Decalogul" și „Amator", unde Zanussi se joacă pe sine însuși.

Striàz – o propunere hazardată. Noile tehnologii ale trupei Studio Azzurro și ale tânărului compozitor Luca Francesconi, ca și actele procesului intentat de Inchiziție sectei benandanților, pe materiale adunate de Carlo Ginzburg, s-au soldat cu o „video-operă nocturnă". Douăsprezece instalații video-audio, cu grijă incastrate în arhitectura din centrul orașului Cividale, marchează un traseu a cărui țintă finală este malul râului Natisone, unde corul Radioteleviziunii din Budapesta formează coloana sonoră a „bătăliei" de pe imensul ecran de piatră al stâncii. O operațiune cât se poate de experimentală, în care trecutul și viitorul se amestecă.

Citit de Galatea Ranzi și Omero Antonutti, eseul lui Hans Magnus Enzensberger **Marea migrație** a constituit, sub îndrumarea regizorală a lui Pressburger, spectacolul inaugural al

Imagine din Omul cel bun din Seciuan **de Bertolt Brecht, la Piccolo Teatro din Milano, în regia lui Giorgio Strehler**

costumele nu au vreo podoabă; declamaţia e măsurată, limpede, valoarea didactică a textului exprimându-se coerent. Dimpotrivă, **Cât costă fierul**, jucată în întregime în gama grotescului, porneşte de la ideea îndrăzneaţă de a implanta drama într-o atmosferă de circ. Steaguri stilizate apar pe fracuri şi mantii, printre nasuri roşii şi pantofi enormi; costumele lui Damiani dau nota esenţială, fiind desigur un puternic stimulent pentru regia lui Carlo Battistoni. În rolul Clientului, un formidabil Paolo Rossi, actor provenit din cabaret, foarte cunoscut marelui public prin programele sale comico-satirice de la televiziune şi devotat acum scenei lui Piccolo. În **Teroarea şi mizeria celui de-al Treilea Reich**, Giulia Lazzarini, una dintre actriţele favorite ale lui Strehler, interpretează cu mare intensitate rolul unei evreice care se hotărăşte să-şi părăsească soţul şi Germania natală pentru a scăpa de persecuţiile antisemite. **Excepţia şi regula** şi **Cât costă fierul** vor reprezenta Piccolo Teatro la următorul Festival al Teatrelor din Europa de la Cracovia. Acolo va merge şi Berliner Ensemble, cu **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită**, care a făcut un popas şi la Milano. Ultima montare a lui Heiner Müller, căruia i-a urmat la direcţia artistică a lui Berliner Ensemble Martin Wuttke, deţinător, aici, al rolului Arturo Ui – o interpretare magistrală. Un Brecht german, în sfârşit, interesant nu pentru a prilejui comparaţii, ci pentru că spectacolele de la Berliner, instituţie creată de Brecht, constituie cea mai fidelă realizare a ideilor teatrale ale dramaturgului. O dată cu trupa a sosit şi expoziţia „Teatrul lui Brecht la Berliner Ensemble", inaugurată în 1991 la Berlin. O a doua expoziţie, cu adevărat insolită, a fost vernisată la Milano. Exponatele – treizeci şi două de portrete pe care fotograful Konrad Ressler i le-a făcut lui Brecht în 1927, ajunse la noi prin pură întâmplare; până în 1984, negativele au zăcut pe fundul uneia dintre valizele rămase după moartea lui Ressler. Un ciclu de proiecţii de filme realizate de Brecht sau înfăţişând activitatea primilor ani ai lui Berliner Ensemble, precum şi dezbateri susţinute de experţi, inclusiv străini – Dieckmann, von Becker, Heyme – au completat iniţiativele festivalului.

La îmbogăţirea programului a contribuit şi Şcoala de Teatru condusă de Strehler, care a prezentat spectacolul-studiu de sfârşit de an **Oraţii şi Curiaţii**.

În încheiere, o încheiere cu adevărat furtunoasă: Strehler şi-a prezentat demisia din funcţia de director al lui Piccolo, pentru că (din cauza unor impedimente birocratice? administrative? tehnice?) nu a putut să deschidă pentru public noua sală, cea de a patra, care ar fi trebuit să găzduiască ultimul spectacol – **Mutter Courage din Sarajevo** –, transferat în ultima clipă în incinta bisericii San Ambrogio. Acum nu ne mai rămâne decât să aşteptăm noua stagiune. O dată cu ea ar trebui să se domolească şi polemicile şi poate că, în cele din urmă, ne vom lămuri şi în privinţa soartei noului teatru şi a lui Strehler. ■

festivalului; la el au participat, cu simpatică prospeţime, şi vreo treizeci de „non-actori" de provenienţă etnică diversă. Textul, care vorbeşte despre comportamentele umane în raport cu „străinul", depăşeşte locurile comune ale demagogiei de orice culoare, e curajos, iar limbajul face accesibil conţinutul, de rigoare ştiinţifică. Spune Pressburger: „Enzensberger e foarte clar; este vorba despre nişte probleme enorme, pe care trebuie să le tratăm cu seriozitate, nu prin retorică, nici prin refuz sau rasism". Iar în amintitul **Trei mame**, al cărui autor este, Pressburger ridică o întrebare: „Unde este superior simţul umanităţii? Într-o societate care în aparenţă are totul, sau într-o societate mai săracă, în care însă persistă o dureroasă dar adevărată solidaritate?".

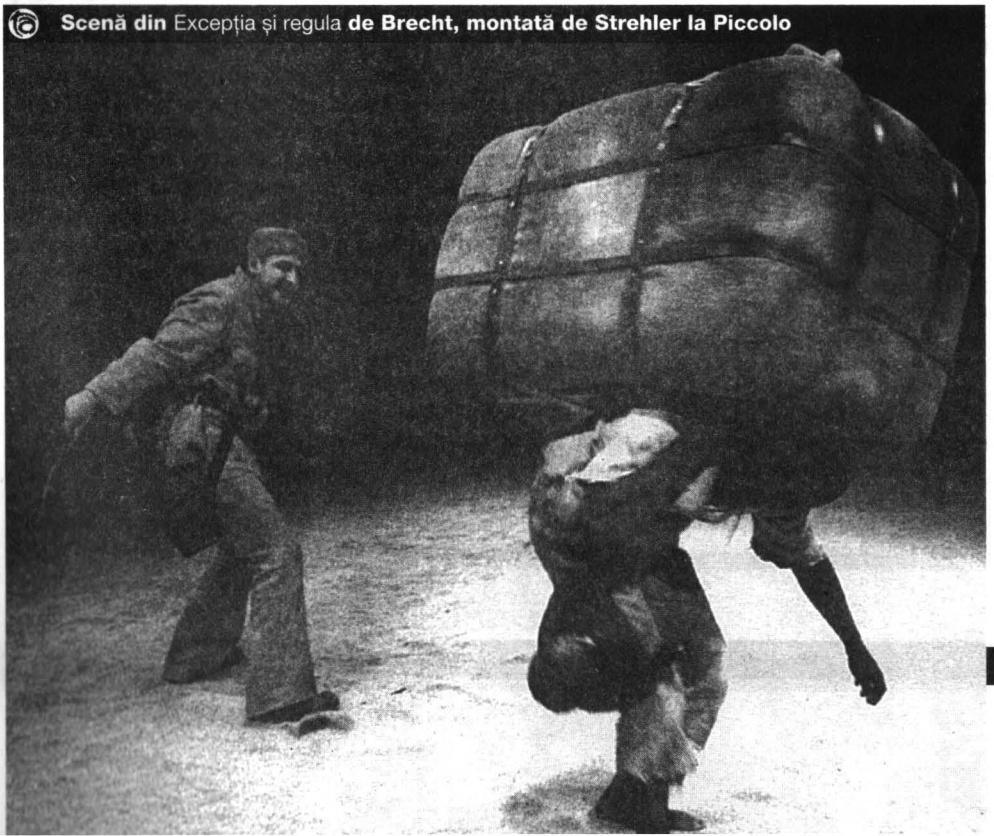
Pentru prima oară la MittelFest, un spectacol venit din Bosnia: **Alifakovac** (după numele unui cimitir din Sarajevo), text poetic de Dzemalutin Latić. Pietre de mormânt din polistirol neprelucrat scenografic amintesc insistent de echipamentul pierdut de Kamerni Teatar '55 în timpul conflictului. Fixitatea şi mişcarea alternează, însoţite de sunetele unei ape care curge, se frânge, picură. În veşminte de doliu, actorii exprimă o durere plină de demnitate.

Cântecul oraşelor, co-producţie internaţională a Teatrului Settimo şi a Teatrului „Marin Drzić" din Dubrovnik, solicitată de MittelFest, i-a oferit regizorului Vacis ocazia de a dirija actori de diverse naţionalităţi şi limbi.

Alţi reprezentanţi italieni la MittelFest au fost Lella Costa, Moni Ovadia şi Marco Paolini, care, cu ale sale **Albume**, a obţinut aplauze îndelungi, din plin meritate.

Noutatea acestei ediţii: un „spaţiu de poezie", îngrijit de Cesare Tomasetig; a conţinut „mises en espace" ale unor poeme de Srecko Kosovel, Fernando Bandini, Dino Menichini. ■

(Traducerea: **ALICE GEORGESCU**)



© **Scenă din** Excepţia şi regula **de Brecht, montată de Strehler la Piccolo**

DRAMĂ SAU CRIZĂ?

de Mark Amory

Eaşa plăcut să fii lăudat, mai cu seamă de străini, încât tentaţia de a nu analiza cu atenţie lauda e foarte puternică. Săptămâna aceasta, „Vanity Fair" a publicat un articol despre excelenţa şi, negreşit, dominaţia teatrului britanic în trecut şi prezent: „Anglia poate continua cu stoicism", se afirmă în introducere, „dar teatrul englez guvernează încă lumea vorbitoare de engleză, ca un ultim bastion al imperiului anglofil". Autorul, John Heilpern, ştie ce spune şi a întâlnit oamenii potriviţi, pomeneşte numele potrivite. Statisticile pe care le citează realizează o comparaţie într-adevăr favorabilă între West End şi Broadway – 204 producţii la noi în stagiunea trecută, faţă de 29 la ei, dintre care, oricum, o treime britanice. Cât despre piesele noi, acolo au fost doar 8, faţă de 19 doar la Royal Court. El observă, de asemenea, că succese cum ar fi **Medeea** sau **Hamlet**, născute la Teatrul Almeida, au luat drumul New York-ului, unde Diana Rigg şi Ralph Fiennes au câştigat premiile pentru cei mai buni actori. Toate acestea, adevărate fără putinţă de tăgadă; şi multe altele.

Putem admite că, la noi, industria filmului nu se ridică la nivelul lor; ne-am obişnuit cu ideea că puterea noastră stă în „retorică", a lor în „sentiment". Totul este extrem de agreabil de citit – precum e să lâncezeşti într-o baie caldă –, aşa că pare mitocănesc să spui: „Da, dar..."

Vârtejul din jurul întâietăţii noastre în domeniu porneşte de la şi se întoarce la repetiţia pentru serviciul funerar al lui John Osborne, cu câţiva distinşi oameni de teatru „pierzându-şi încântător controlul, de emoţie". Evenimentul acesta se constituie într-o admirabilă coloană vertebrală. Primul succes al lui Osborne, **Priveşte înapoi cu mânie**, a avut premiera la Royal Court în 1956 şi a devenit cea mai faimoasă piesă britanică scrisă de la război încoace. În genere, e considerată a marca începutul unei mari revoluţii. Dar timpul a trecut şi Royal Court e pe punctul de a fi închis pentru doi ani, pentru restructurări. Nici Osborne, nici Royal Court nu s-au mai bucurat în ultimii ani de un asemenea succes (scriitorul şi-a folosit în cele din urmă talentul spre a blama teatrul însuşi). Şi, la urma urmei, ambii sunt deja morţi.

Teatrul, precum Michael Gambon în rolul Volpone la TN, este un invalid fabulos, căruia îi trebuie groaznic de mult timp ca să moară – dacă îi e rău cu adevărat. Acum câteva zeci de ani ne plângeam că West End-ul e plin de thriller-uri şi musical-uri. Thriller-urile, o dată cu **Slench**, au devenit prea ingenioase şi deci au dispărut – sinucidere din inconştienţă mai degrabă decât asasinat –, iar astăzi **The Mousetrap** (am văzut spectacolul când aveam 10 ani, o să-mi duc şi copiii) abia mai umple un teatru. Musical-urile domină, cu certitudine, dar acum sunt musical-uri britanice. Impuse de Andrew Lloyd Webber şi Cameron Mackintosh, da? Statisticile producţiilor şi profiturilor internaţionale sunt extraordinare, germanii sunt nevoiţi să construiască un nou teatru ca să facă faţă. I-am spulberat pe americani cu propriile lor arme; să fie asta un motiv de mândrie patriotică? Da. Poate e doar vârsta, dar mai au oare vreun haz? Fără dans mai obţinem atâta exuberanţă? Cei cu gusturi intelectuale sunt încântaţi de vechile filme cu cowboy, chiar cu Arnold Schwarzenegger, dar cu greu vei putea găsi câţiva care să preţuiască „Sunset Boulevard". Şi eu preferam vulgaritatea şi sentimentalismul din **A Chorus Line** şi încropeala filistină de vechi hit-uri care era **Crazy for you**. Şi nu ne prăbuşim oare sub soluţia americană de a reînvia trecutul spre a deghiza sărăcia prezentului? Ultima lovitură a lui Cameron Mackintosh e vechiul, bunul **Oliver**, dar până la asta a fost o pauză cam lungă.

E greu să fii recunoscut ca actor american de succes fără să te duci la Hollywood; există latent suspiciunea că nu ţi s-a cerut sau că nu ai fost rugat destul de insistent. Bine, dar care e diferenţa la noi? Jonathan Pryce, cel mai bun Hamlet din generaţia lui, abia a terminat de spus că nu joacă în filme decât dacă se potrivesc cu programul lui în teatru, că pentru el teatrul e totul, şi s-a şi anunţat că joacă în „Evita". Michael Gambon s-a întors dintr-o vizită care a avut ca rezultat doar roluri negative în filme „nevăzute". Albert Finney vine acasă şi iar pleacă. Şi de ce nu? Cariera lui Tom Courtenay s-a subţiat şi aproape s-a stins din cauză că a refuzat cu consecvenţă ofertele de film. În Anglia este posibil să fii Michael Bryant, de exemplu, în top de ani de zile, dar nu e uşor.

Trebuie să fim recunoscători că am devenit alegerea firească a Hollywood-ului pentru personaje negative, dar decisive pentru acţiunea filmului, ceea ce face ca actorii britanici să capete nu numai cele mai bune roluri, dar şi bani, precum şi reputaţie. Dar... descoperirea de mici greşeli continuă. E minunat că Gielgud e încă aici: el acoperă întregul secol; este, pentru cel ce merge la teatru, ceea ce regina-mamă este pentru un patriot, şi încă ceva pe deasupra. Dar Gielgud nu va mai juca niciodată. Avem teatre victoriene şi eduardiene impresionante, dar pentru multe piese ele nu pot fi folosite. Avem un nou teatru vechi la Globe, dar s-ar putea ca nu numai eu, ci şi alţii să simtă îngrijorare gândindu-se la orele de plictiseală pe care le-ar petrece aşezaţi, sau chiar în picioare, acolo. Când Peter Hall spune „Păstrează sanctitatea versului", nu se referă în primul rând la tradiţie, ci la cum trebuie pronunţat Shakespeare. El admite că spectacolele shakespeariene devin tot mai lungi pentru că nu mai există decât patruzeci–cincizeci de actori în stare să pronunţe destul de fluent pentru ca piesa să se desfăşoare în ritmul potrivit. Avem şi teatre noi, cu adevărat noi, dar viitorul inovatoarei Donmar Waterhouse de la Covent Garden e şubred. The Royal National Theatre a avut o perioadă excelentă, dar Richard Eyre pleacă, şi când mai prindem unul ca el? The Royal Shakespeare Company pare a-şi fi revenit, dar parcă e încă slăbit, nu tocmai plesnind de sănătate, nu?

Până la urmă, pulsul invalidului e măsurat prin numărul şi valoarea pieselor noi; şi aici lista arată minunat. Pinter revenit în plină putere, Stoppard la al doilea mare succes în doar trei ani, David Hare încă un succes, ceva mai mic, e drept, după ambiţioasa trilogie, Ayckbourn-ul de anul acesta satisfăcător, Simon Gray – un caz special, David Edgar a reapărut. S-au ivit şi nume mai noi: **Dead Funny** a lui Terry Johnson a plăcut suficient (nu şi mie) pentru a fi reluată, **Dealer's Choice** de Patrick Marber merge bine; nu am văzut încă mult admirata **The Steward of Christendom** a lui Sebastian Barry. Aici intervine cel mai prost-crescut „dar" dintre toate: dar de ce teatrul se simte periferic în raport cu viaţa, în loc să ajute la definirea ei? Oare numai tinereţea noastră l-a făcut să pară important, central, mai demult? Erau piesele cu mult mai reuşite în vremurile bune de demult? L-am întrebat asta pe Lindsay Anderson şi el mi-a răspuns: „Ce englezesc lucru să întrebi aşa ceva!", ceea ce, venind de la el şi pe tonul acela, nu era un compliment.

Din „Sunday Telegraph Magazine", 8 octombrie 1995

Traducere de **CIPRIANA PETRE**

Scenă din „James Bond show-ul“ Omul cu trompeta de aur (trupa **Inside Out**)

Doar atâția oameni merg în West End la musical-uri? Măcar de-ar fi puțini, *afirmă* **MICHAEL BILLINGTON**

Omorîți muzica!

Mai are West End-ul viitor? Săptămâna trecută, o uriașă panică a cuprins mass media când s-a aflat că numărul spectatorilor a scăzut cu 17% în 1993. Dar, dacă te uiți cu atenție, vei constata creșterea dominației musical-ului la reclame în West End. 21 din 34 de teatre din zona centrală prezintă de regulă musical-uri. Dar și mai rău este faptul că din ce în ce mai multe dintre acestea nu sunt spectacole autentice, ci musical-uri biografice necrofile, care oferă un melanj informațional despre subiectul lor decedat; sau spectacole-compilații, care scot cu totul cântecele din contextul lor social și istoric.

Pe scurt, dacă plecăm de la presupunerea că sectorul comercial ar trebui să ofere o mare diversitate de spectacole, trebuie să acceptăm că în West End criza artistică este reală. E drept că au supraviețuit și câteva piese foarte bune, să le numeri pe degetele de la o mână: **Indian Ink** de Stoppard, **Taking Sides** de Harwood, **Dealer's Choice** a lui Patrick Marber și **My Night with Reg** de Kevin Elyot. Dar ne îndreptăm rapid spre situația Broadway-ului, unde, cum memorabil a spus Arthur Miller, „nu avem piese, avem spectacole“.

Ce s-ar putea face pentru a reabilita West End-ul în ceea ce privește diversitatea ofertei? Robert Fox (...) atrage atenția că, în ultimii doisprezece ani, costurile de producție au crescut de patru ori: **Another Country** l-a costat 85 000 de lire în 1983, în timp ce **Burning Blue** se ridică la 300 000 de lire astăzi. Statul face tot ce-i stă în putință să-i descurajeze pe investitori: dacă obțin un profit, taxele care li se aplică sunt la nivelul maxim, dacă pierd, nu au voie să contrabalanseze pierderea din alte venituri. (...)

Dar, dacă vrem ca West End-ul să supraviețuiască în altă formă decât aceea a unei versiuni monocrome a Las Vegas-ului, trebuie luate măsuri foarte drastice. Pentru început, proprietarii teatrelor și producătorii independenți – care deseori par a se privi unii pe alții cu ostilitate războinică – trebuie să dezbată o schimbare de fond în „a merge la teatru“. E limpede că publicul de piese adevărate preferă și e leal față de teatrele cu o strategie definită clar. **Dealer's Choice**, uriașul succes de la sala Cottesloe a Națională, unde a umplut până la refuz sala; transferat la Vaudeville, rareori a mai avut săli pline. De ce? Morala e clară: mai multe teatre din West End trebuie să adopte o strategie asemănătoare. Ideea e deseori dezbătută, rareori aplicată.

Există și vești bune: Royal Court va prelua sala Duke of York din octombrie până în martie, pentru a relua într-o stagiune câteva succese ale teatrului. Exact acest lucru trebuie să se întâmple și-n alte locuri: mutarea teatrelor din săli anonime cu chirie în edificii cu un stil propriu.

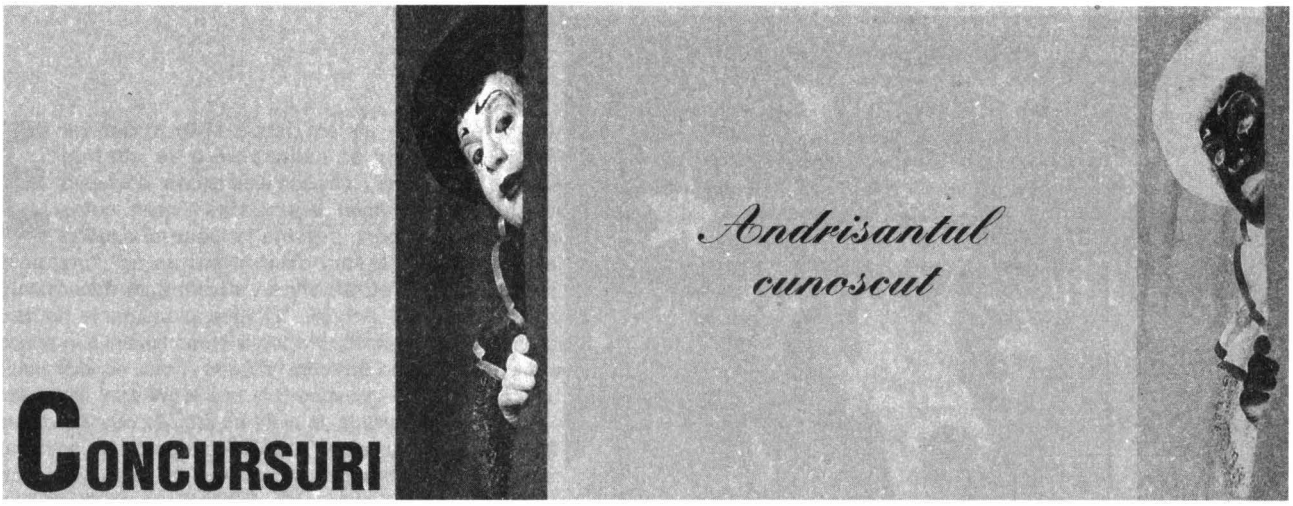
Și aș merge și mai departe. Am reușit, teoretic, să privatizăm teatrul subvenționat, cu dependența lui de sponsorizare. De ce să nu semisubvenționăm teatrul comercial, în compensație? (...) Avem, în momentul de față, un fond destinat teatrului, dar el joacă rolul de a înmâna producătorilor comerciali sume ridicole.

Propun o investiție financiară mult mai ambițioasă, care i-ar încuraja pe producătorii independenți să se apropie de piesele noi, ceea ce ar propulsa ideea unor companii cvasi-permanente sau ar permite celor care practică managementul aventuros (cum sunt cei de la Almeida, Hampstead, Bush Theatre, Nottingham Playhouse sau West Yorkshire Playhouse) să instaleze în West End o bază pentru stagiuni periodice. O astfel de finanțare ar duce la noi investiții și, în același timp, ar obține un procent din orice profituri ce s-ar ivi.

Poate că pare o idee necivilizată; și sunt de acord că există tot soiul de probleme practice. Dar ar fi infinit mai bine decât în sistemul actual de piață liberă, care reduce rapid West End-ul la condiția de desert trivial. Lumea se întreabă unde sunt noii producători. Adevărul e că cei mai buni conduc teatre subvenționate. N-aș vrea ca ei să își diminueze implicarea în viața unei anume clădiri sau regiuni, ci, pur și simplu, să-și încorporeze gustul, talentul și judecata în structura West End-ului și să redea demnitatea și calitatea acestei instituții cu reputația ponosită. Cum sugera Matthew Arnold: „Teatrul este irezistibil! Naționalizați teatrul!“.

Din „The Guardian“, 17 septembrie 1995

Traducere de **CIPRIANA PETRE**



CONCURSURI

Andrisantul cunoscut

Puzderia de concursuri menite să pună valoarea la locul ei şi să asigure o conducere eficientă – management – instituţiilor de tot felul a născut o mulţime de resentimente printre competitori şi multe nedumeriri printre spectatori. În general, oamenii au fost obişnuiţi să meargă la teatru şi să-i vadă pe Ion Caramitru şi pe Virgil Ogăşanu interpretând personaje, nu certându-se prin ziare şi studiouri de televiziune, jignindu-se cu texte personale şi subtexte resentimentare. Desigur, concursul pentru postul de director la Romtelecom n-a stârnit ecouri printre cititorii noştri, deşi informaţia care a răzbătut în presă dovedeşte că în continuare politica de cadre este un domeniu rezervat clientelismului, că posturile de conducere „se distribuie" ca recompensă sau „se iau" în chip de sancţiune pentru lucruri privind foarte de departe departamentul sau sectorul unde este nevoie de un conducător nu neapărat simpatic, dar în orice caz priceput şi drept. Postul de director de teatru, deşi mult mai puţin bănos – în prezent şi în perspectivă – decât al mai-marelui telefoanelor, dă naştere şi el unor conflicte „deranjante", cum ne scrie o amatoare de teatru, care consideră că, după tot ce a citit în presa cotidiană şi săptămânală, după ce a văzut la televizor şi după ce a citit şi revista „Teatrul azi" nr. 6–7/1996, domnul Ogăşanu merită să fie director, deşi şi domnul Caramitru are dreptate. Doamna Maiorescu observă că mulţi artişti importanţi din Teatrul „Bulandra" îl susţin pe domnul Ogăşanu şi că, în faţa argumentelor lor, faptul că numirea s-a produs în condiţii ilegale – cum pe drept susţine domnul Caramitru – nu mai are importanţă. „Nimeni nu are dreptul să-i refuze unui copil ilegitim hrana, numai pentru că în dreptul rubricii unde e trecut numele tatălui e o linie" – scrie doamna Maiorescu. Aşa e, dar între a refuza hrana şi a da raţie de director e o oarecare deosebire. I se pot adresa multe reproşuri domnului Ogăşanu şi nu este exclus ca artiştii care astăzi îi găsesc numai calităţi, mâine să-i descopere defecte foarte importante. Un director nu este un parlamentar, funcţia lui nu e reprezentativă şi numirea lui n-ar trebui hotărîtă de opinia majorităţii. Comisia care trebuia să decidă cine va fi în stagiunea 1996–97 directorul Teatrului „Bulandra" n-avea a judeca persoana domnului Ogăşanu, opţiunile lui politice, ci programul lui estetic şi aptitudinile lui de a atrage finanţele necesare acestui program. Antecedentele îi sunt favorabile: stagiunea trecută, organizarea Festivalului Teatrelor Europene, numărul mare de artişti care au migrat la „Bulandra". Speranţa prelungirii succesului ţine de mentalitatea acumulării primitive dacă nu de capital, măcar de talente: e imposibil ca din concurenţa atâtor ambiţii să nu se ivească spectacole cu care să se mândrească şi directorul. Dar nimeni nu e atât de inocent încât să nu-şi dea seama că învinşii acestei concurenţe îl vor considera pe director vinovat! Şi poate că de aceea la concursul unde s-au iscat atâtea „vorbe şi ipoteze" nu s-a prezentat decât un singur concurent, ceea ce l-a pus la un moment dat pe dl. Ogăşanu în situaţia de a fi ieşit al doilea într-o cursă în care a alergat singur.

Toate exigenţele comisiei municipale ar fi trebuit să se adecveze la această realitate. Nu ştiu cum e la Telefoane, dar, la teatru, mai bine un director care a profitat de protecţie ocultă, decât nici un director. Dinu Săraru, care a ştiut să profite de toate protecţiile culte, inculte şi oculte, este regretat acum şi i se uită sau i se iartă capriciile, nedreptăţile, pentru că a dus o parte din echipa teatrului la succes.

Purtători ai unei dreptăţi abstracte, unii dintre membrii comisiei au reuşit să pară mai nedrepţi decât injustiţia pe care pretindeau că o combat.

Stimată doamnă Maiorescu, dacă vă place şi iubiţi teatrul, aşa cum susţineţi în scrisoarea dumneavoastră, mergeţi la „Bulandra" fără să vă preocupaţi prea mult de cel ce stă în scaunul directorial. Dacă ceea ce vedeţi pe scenă o să vă placă, o să fie meritul artiştilor, dacă nu – o să fie vina directorului.

Scrisoarea doamnei Maiorescu se încheie, într-un mod destul de pesimist, pe tema imposibilităţii de a despărţi „grâul de neghină, minciuna de adevăr, talentul de impostură". În ceea ce ne priveşte, suntem mai optimişti, deşi rezultatele multor concursuri, mai puţin celebre decât cel de la „Bulandra", ar trebui să ne facă să ne lăsăm de meserie. Este din ce în ce mai evident că o societate nu se poate reforma prin concurs, că valorile se vor ierarhiza corect doar când societatea concurenţială va exista în realitate şi nu doar în discursurile politicienilor.

La concursul din vară, dl. Ogăşanu a avut de luptat cu prejudecăţile şi acreala comisiei şi cu nici un concurent concret. Stă totuşi acum în scaunul doamnei Bulandra şi al lui Liviu Ciulei. Sunt şi aceştia concurenţii lui.

MAGDALENA BOIANGIU